



Uniwersytet Rzeszowski

Piotr Pociask

*Gitarowe rekompozycje  
w idiomie jazzowym krótkich form  
wokalno-instrumentalnych  
na przykładzie kompozycji własnych*

Opis dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim  
w dziedzinie sztuki  
w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne

promotor: dr hab. Dariusz Ziółek

Rzeszów 2024

*Pracę tę dedykuję pamięci dra hab. prof. UR Zbigniewa Jakubka*

## **OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO**

### **Zespół w składzie:**

**Katarzyna Godzisz** – śpiew

**Joanna Ważna-Pociask** – flety sopranowy i altowy

**Jnr Robinson** – śpiew

**Tomasz Duda** – saksofony barytonowy i sopranowy, klarnet basowy

**Jan Smoczyński** – syntezator, piano Rhodes, realizacja nagrań, miks i mastering

**Andrzej Święs** – gitara basowa

**Paweł Dobrowolski** – perkusja

**Piotr Pociask** – gitary, kompozycja, aranżacja, produkcja

1. *Linia przerywana*
2. *Łowca nut*
3. *Wybacz*
4. *Breath Away*
5. *Linia przerywana* – wersja jazzowa
6. *Łowca nut* – wersja jazzowa
7. *Wybacz* – wersja jazzowa
8. *Breath Away* – wersja jazzowa

Nagrań dokonano 15 i 16 kwietnia 2021 roku

# SPIS TREŚCI

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO .....	3
WSTĘP .....	6
I. ZARYS GENEZY ORAZ ROZWOJU REKOMPOZYCJI.....	14
1.1 Cele i metody badawcze.....	14
1.2 Zarys rekompozycji w historii muzyki.....	17
1.3 Rekompozycja w muzyce jazzowej .....	19
1.4 Analiza formalna wybranych utworów jazzowych .....	20
1.4.1. <i>Indiana</i> .....	20
1.4.1.1 Aranżacje .....	25
1.4.1.2 Rekompozycje .....	25
1.4.1.3 Kompozycje inspirowane .....	29
1.4.2. <i>I got Rhythm</i> .....	40
1.4.2.1 Aranżacje .....	42
1.4.2.2. Rekompozycje .....	43
1.4.2.3. Rhythm Changes .....	48
1.4.3. <i>Mercy street</i> .....	59
II. MUZYKOLOGICZNA ANALIZA UTWORÓW WOKALNO- INSTRUMENTALNYCH .....	66
2.1 <i>Linia przerywana</i> .....	66
2.1.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	66
2.1.2. Tekst.....	66
2.1.3. Analiza utworu.....	67
2.2. <i>Łowca nut</i> .....	78
2.2.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	78
2.2.2. Tekst.....	79
2.2.3. Analiza utworu.....	80
2.3. <i>Wybacz</i> .....	95
2.3.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	95
2.3.2. Tekst.....	96
2.3.3. Analiza utworu.....	96

2.4. <i>Breath Away</i> .....	102
2.4.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	102
2.4.2. Tekst.....	102
2.4.4. Analiza utworu.....	103
III. MUZYKOLOGICZNA ANALIZA UTWORÓW W WERSJI JAZZOWEJ W KONTEKŚCIE ADAPTACJI JAZZOWEJ .....	113
3.1. <i>Linia przerywana</i> .....	113
3.1.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	113
3.1.2. Analiza utworu.....	114
3.1.3. Analiza partii solowej gitary.....	130
3.2. <i>Łowca nut</i> .....	135
3.2.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji.....	135
3.2.2. Analiza utworu.....	135
3.2.3. Analiza partii solowej gitary .....	140
3.3. <i>Wybacz</i> .....	145
3.3.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	145
3.3.2. Analiza utworu.....	145
3.3.3 Analiza partii solowej gitary .....	152
3.4. <i>Breath Away</i> .....	160
3.4.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji .....	160
3.4.2. Analiza utworu.....	161
3.4.3. Analiza partii solowej gitary .....	169
IV. PODSUMOWANIE .....	175
SPIS TABEL .....	186
SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH .....	187
SPIS WYKRESÓW .....	190
BIBLIOGRAFIA .....	191
STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU POLSKIM .....	194
STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU ANGIELSKIM .....	196
ZAŁĄCZNIKI .....	198

# WSTĘP

*I believe that we can only the product of a long line of ancestors  
and that each creating artist, involuntarily, is placed as a link in this chain.  
He cooperates on the continuity to the degree in which the timeless is  
more important than the timebound.*

Ernst Toch<sup>1</sup>

Muzyka towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. W czasach przedpiśmiennych pierwsze melodie i rytmy były przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie. Taką formę transferu wiedzy, umiejętności oraz kultury jeszcze niedawno można było zaobserwować w społecznościach nieskażonych współczesną cywilizacją. Można zatem wysnuć tezę, że przekaz muzyki odbywał się niegdyś przez naśladownictwo, które jednak podlegało prawu rozwoju. Niezależnie od tego, czy przemiany dokonują się powoli na przestrzeni setek lat, czy – jak w czasach współczesnych – tempo zmian nabiera znacznego przyśpieszenia, rozwój był zawsze immanentną cechą sztuki. Adekwatnie do czasów, w których żyli, twórcy kreowali własny wariant zastanej muzyki, aby wyrazić emocje i treści, które są niemożliwe do przekazania w formie werbalnej. Stosowali także środki, które w zróżnicowany sposób odnosiły się do tradycji muzycznej. Dzieło muzyczne i niniejszy opis skupiają się na zagadnieniu rekompozycji jako specyficznym sposobie twórczego przetwarzania zastanych form.

Słowo *rekompozycja* nie ma swojej definicji w *Słowniku języka polskiego PWN*. Autor zaczerpnął ten termin z anglojęzycznych prac naukowych, w których wyraz *recomposition* ma znaczną frekwencję użycia<sup>2</sup>. Według objaśnienia w *Cambridge Dictionary* słowo *recompose* znaczy ‘produce a piece of music, poetry, or formal writing in a different way’. Według autora termin *rekompozycja* możliwie najlepiej oddaje sposób, w jaki autor zamierza rozwiązać problem badawczy zawarty w swojej pracy.

Przytoczona definicja słowa *recompose* jest bardzo ogólna i z całą pewnością nie wyczerpuje jego znaczenia ani nie wyznacza granic tego pojęcia. Próbując sprecyzować ten termin, autor zauważył, że trudno jest dokładnie określić, w którym momencie

---

<sup>1</sup> Toch E., 1948, 1975, 1977, *The Shaping forces in Music*, Nowy Jork, Dover Publication, Inc., s. I.

<sup>2</sup> Za przykład może posłużyć praca: Straus J., 1986, *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern. The Musical Quarterly*, Oxford University Press vol. 72, no. 3, s. 301–328.

zaczyna się rekompozycja, a w którym możemy mówić jeszcze o interpretacji bądź transkrypcji. Ostatnie z przytoczonych pojęć zgodnie z definicją zawartą w *Encyklopedii PWN* oznacza opracowanie utworu, który zachowuje swoją formę, materiał dźwiękowy i nastrój<sup>3</sup>. Autor proponuje, by przyjąć, że rekompozycją są utwory wykorzystujące w formie cytatu lub afiliacji istniejące kompozycje, w których elementy dzieła muzycznego, takie jak forma, harmonia, melodia, rytmika, faktura czy instrumentacja uległy twórczej przebudowie. Nie oznacza to jednak, że wszystkie z wymienionych elementów musiały zostać przetworzone.

Liczne przykłady zastosowania cytatów w rekompozycjach można odnaleźć w twórczości dawnych mistrzów. Wynika to z faktu, że sztuka zakorzeniona w tradycji jest bardziej zrozumiała dla melomanów. Także w twórczości awangardowych kompozytorów, którzy nierzadko odcinają się od tradycji, można wskazać liczne historyczne odniesienia. Ci najwybitniejsi stają się *cum tempore* klasykami dla kolejnych pokoleń. Bez względu na to, czy zmiany przebiegają w sposób ewolucyjny czy rewolucyjny, trudno uniknąć w twórczości historycznych ewokacji. Zjawisko to wydaje się jednak naturalnym procesem, a jego efektem są wybitne dzieła. Dla rozwoju sztuki istotne jest również świadome przełamywanie pewnych zasad; tworzenie nowego nie na gruzach, ale raczej na fundamencie tradycji. Jeden z najwybitniejszych twórców XX wieku, Pablo Picasso, ujął to w formie bon motu: „Naucz się zasad jak profesjonalista, by móc je potem łamać jako artysta”. Autor w pełni zgadza się z tym zdaniem, gdyż niejednokrotnie przekonał się, że proces twórczy często przebiega w oderwaniu od analitycznego myślenia. Zdobyte wcześniej wiedza i umiejętności działają w nim niejako w sposób intuicyjny. Nierzadko dochodzi wtedy do przełamywania pewnych utartych schematów i istniejących zasad.

Pisząc o rekompozycji, trudno nie odnieść się do samego procesu twórczego. Zdaniem autora utwory powstałe w sposób intuicyjny posiadają swoją wewnętrzną spójność, w przeciwieństwie do wielu wcześniejszych szkiców czy tworów opartych na czysto rzemieślniczych, powtarzalnych, schematycznych zasadach. Stan określany potocznie jako *natchnienie* jest jednak trudny do zdefiniowania. Może pojawić się po licznych nieudanych próbach, a niekiedy powstaje nagle i nieprzewidywalnie. Efektem jego działania może być gotowy utwór lub tylko główny fragment, który później często

---

<sup>3</sup> *Transkrypcja* (łac. *transcriptio* ‘przepisywanie’) – muz., opracowanie utworu muzycznego na inny niż w oryginale zespół wykonawczy (orkiestracja) lub inny instrument, zob. [hasło:] *transkrypcja* [w:] *Encyklopedia PWN*, źródło on-line: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/transkrypcja.html> [dostęp: 10.03.2024].

wymaga żmudnego procesu oszlifowania. Analizowanie własnej twórczości jest więc lekcją pokory, podczas której niejednokrotnie okazuje się, że studiowanie kompozycji innych autorów jest mniej wymagające, a próba obiektywnego uchwycenia inspiracji oraz źródeł jest czasami bardzo trudna. Analiza pozwala również dogłębnie zrozumieć prawa rządzące kompozycją i ukazać jej logiczne odniesienia do uznawanych zasad rządzących sztuką dźwięków.

Gatunkiem muzyki, którego immanentną cechą jest ciągły rozwój bazujący na odwoływaniu się do własnej historii oraz do innych gatunków, jest jazz. W sposób szczególny jazzmani czerpią z dorobku swoich poprzedników. Bogata biblioteka jazzowych standardów oraz duża liczba ich wersji nagranych na płytach jest tego niepodważalnym dowodem<sup>4</sup>. Osobną praktyką stosowaną od lat jest budowanie przez jazzmanów własnych utworów na bazie istniejących schematów harmonicznyc. Według autora istotną cechą jazzu nie jest jednak materiał źródłowy, ale umiejętność jego przekształcania, tak w formie skodyfikowanej aranżacji czy rekompozycji, jak w formie komponowanej *in statu nascendi* improwizacji<sup>5</sup>, a także w umiejętności naturalnego łączenia wymienionych wyżej elementów w spójną całość. Taki sposób myślenia można poprzez analogię odnaleźć w formie wariacji klasycznych, w których zaczerpnięty z innego źródła temat jest niejako pretekstem do skomponowania nowego utworu. Co istotne, wariacje bywały nierzadko najpierw improwizowane, a dopiero później zapisane. Znane są przykłady z twórczości Mozarta, który grał podczas koncertów bez zapisu nutowego na fortepianie<sup>6</sup>. Kadencje w koncertach są kolejnym przykładem wysokiego kunsztu improwizatorskiego dawnych mistrzów.

Powyższe uwagi mają charakter ogólny i odnoszą się do muzyki jazzowej, natomiast w dalszej części pracy autor będzie starał się pokazać proces twórczy z perspektywy muzyka gitarzysty. Gitara jest jednym z bardzo istotnych instrumentów w muzyce jazzowej już od czasów zespołów zwanych *string bands*, składających się

---

<sup>4</sup> W sześciu tomach serii *The Real Book* znajduje się około 2500 utworów (istnieje również kilka tomów *The New Real Book*). Na stronie [www.officialrealbook.com](http://www.officialrealbook.com) znajduje się kilkadziesiąt książek ze standardami różnych gatunków muzycznych.

<sup>5</sup> "The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the works immediate composition by its performers or the elaboration or adjustment of an existing framework [...]": Grove G., Pratt W. S., ed. by Fuller-Maitland J.A., 2019, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>6</sup> Grayson D., 2005, *Mozart: Piano Concertos Nos. 20 and 21*, Cambridge University Press; Pennel Ch, 2024, *Charlie Pennel Piano Studio*, źródło on-line: <https://charliepennel.com/blog-2/2016/8/4/mozart-and-the-art-of-improvisation> [dostęp: 03.2024].

właśnie z gitar, banjo i skrzypiec<sup>7</sup>, których działalność została udokumentowana jeszcze w czasach przed erą *ragtime*'u. Jest zrozumiałe, że autorowi, który gra na tym instrumencie od ponad trzydziestu siedmiu lat, gitara daje szczególne możliwości w kształtowaniu kompozycji i rekompozycji, co zostanie szczegółowo ukazane w niniejszej dysertacji.

Celem pracy jest przedstawienie zagadnienia rekompozycji utworów wokально-instrumentalnych na utwory jazzowe z wiodącą rolą gitary. Podstawą niniejszej rozprawy jest dzieło muzyczne nagrane przez zespół w składzie: Katarzyna Godzisz i Jnr Robinson – śpiew; Joanna Ważna-Pociask – flety sopranowy i altowy; Jan Smoczyński – syntezator, piano Rhodes, realizacja nagrań, miks i mastering; Tomasz Duda – saksofony barytonowy i sopranowy oraz klarnet basowy; Andrzej Świąś – kontrabas i gitara basowa; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitary, kompozycja, aranżacja i produkcja. Jest ono jednocześnie podstawą do stworzenia niniejszego opisu.

Dzieło zawiera cztery utwory wokально-instrumentalne i cztery rekompozycje tych utworów w idiomie jazzowym. Wszystkie utwory muzyczne są skomponowane i zaaranżowane przez autora niniejszego opisu. Nie do przecenienia jest jednak rola muzyków biorących udział w sesji nagraniowej. To ich niezwykły kunszt muzyczny wpłynął na ostateczny kształt dzieła muzycznego.

Praca została podzielona na cztery rozdziały. Rozdział pierwszy zawiera genezę problematyki rekompozycji. Na wstępie skupiono się na metodologii badań, by następnie omówić zagadnienia cytatów muzycznych oraz rekompozycji w szerszym kontekście historycznym. Kolejno poddano analizie wybrane przez autora przykłady, najbardziej reprezentatywne dla zilustrowania zagadnienia rekompozycji w muzyce jazzowej, i przedstawiono je w aspektach: aranżacji, rekompozycji oraz kompozycji inspirowanych<sup>8</sup>.

W drugim rozdziale znalazło się miejsce na analizę muzykologiczną kompozycji wokально-instrumentalnych zawartych w nagranych dziele. Pozwala ona zrozumieć ich konstrukcję oraz poszczególne elementy składowe. Opis każdego utworu składa się z przedstawienia inspiracji, tekstu oraz analizy poszczególnych części. Rozdział ten stał się punktem odniesienia dla powstałych w wyniku rekompozycji wersji jazzowych.

---

<sup>7</sup> Shipton A., 2007, *The new History of Jazz*, New York, Continuum New York – Londyn.

<sup>8</sup> *Kompozycja inspirowana* to pojęcie, które wprowadził autor dla utworów uznanych przez wydawców za samodzielne kompozycje, które ewidentnie zawierają materiał zaczerpnięty z innych utworów.

W rozdziale trzecim skupiono się na analizie muzykologicznej utworów jazzowych. Studium powstałych w wyniku rekompozycji wersji jazzowych ma posłużyć zaprezentowaniu środków użytych do zbudowania artystycznej rekompozycji oraz roli, jaką pełni w niej gitara. Składa się ono z przedstawienia inspiracji, analizy utworu oraz analizy partii solo gitarowego.

Rozdział czwarty zawiera podsumowanie opisu. Zestawione są w nim różnice między wersjami wokalnie-instrumentalnymi i powstałymi w wyniku rekompozycji wersjami jazzowymi, co pozwala sformułować wnioski końcowe.

Narzędziem badawczym, które posłużyło do określenia wyżej wymienionych tez, jest analiza muzykologiczna poszczególnych elementów dzieła muzycznego.

Oryginalnym wkładem autora jest skomponowane, wykonane i zarejestrowane w formacie audio dzieło muzyczne, przedstawiające jego indywidualny sposób widzenia zjawiska kompozycji i rekompozycji oraz zbudowany na tej podstawie opis. Jednym z rezultatów tej pracy jest próba usystematyzowania wiedzy dotyczącej kompozycji i rekompozycji w muzyce jazzowej z uwzględnieniem gitary jako instrumentu wiodącego.

Ze względu na swoje wykształcenie oraz doświadczenie sceniczne autor podjął próbę spojrzenia na omawiane zjawiska zarówno z pozycji muzyka klasycznego, jak i jazzowego. Zastosowana w pracy nomenklatura bazuje zatem na terminologii stosowanej w muzyce klasycznej, a także jazzowej, która ze względu na specyfikę omawianego zjawiska ma większą frekwencję użycia. Zamieszczone poniżej zestawienie nazewnictwa zawiera terminologię w języku polskim i angielskim. Nie wszystkie terminy w tym języku mają swoje odpowiedniki w języku polskim. Znajomość oznaczeń anglojęzycznych jest konieczna do poruszania się w materiałach źródłowych, pochodzących głównie z obszarów Stanów Zjednoczonych, jak również służy do porozumiewania się muzyków podczas współpracy międzynarodowej. Przyjęte nazewnictwo akordów i skal oparte jest również na nomenklaturze anglosaskiej (w przeciwieństwie do niemieckiej, używanej w polskich szkołach). Taka terminologia funkcjonuje w literaturze jazzowej – od zawierających standardy jazzowe *Real Booków*, po specjalistyczną literaturę przedmiotu. Oddzielnym zagadnieniem jest używanie przez muzyków jazzowych różnych symboli i nazw na określenie tych samych zagadnień. W poniższym zestawieniu autor podał kilka różnych wariantów nazw. Podejmowane w USA próby ujednoczenia nazewnictwa jazzowego nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, gdyż wymusiłoby to wymianę dużej liczby nut i materiałów już istniejących

na rynku. Dlatego praktyka wykonawcza sprowadza się do znajomości różnych oznaczeń tego samego elementu.

**Tabela 1. Oznaczenia akordów**

Pełna nazwa akordu	Skróty stosowane przez autora w tekście i w nutach	Inne oznaczenia spotykane w literaturze
major (durowy)	maj	duża litera
minor (molowy)	min; m;	mała litera; –;
majorowy z septymą	maj7, $\triangle$	
majorowy z sekstą	6	
dominanta	7	
minorowy septymowy	min7; m7;	–7
półzmnieszony/minorowy septymowy z kwintą obniżoną	min7b5; $\phi$	
zmniejszony (czterodźwięk)	o	dim, <sup>o7</sup>
zwiększony	aug	+; #5
majorowy septymowy z noną; majorowy z sekstą i z noną	maj9; $\triangle$ 9; $\overset{6}{9}$	
dominantowy nonowy	9	7/9
minorowy nonowy	min9; m9	–9
majorowy z dodaną noną (bez septymy)	maj add9, czasami add2.	
minorowy z dodaną noną (bez septymy)	min add9	
suspended	sus4, sus2	
suspendowy septymowy, nonowy	7sus4; 9sus4	
minorowy septymowy z wyższymi strukturami akordu, np. undecyma	min11, m11	–11
bez tercji ( <i>power chords</i> )	5	
majorowy septymowy z wyższymi strukturami akordu, np. undecymą podwyższoną	maj7/#11; maj7(#11)	
dominantowy z wyższymi strukturami akordu	7/#11; 7(#11); 9/13; 9(13); 13; 7/b9; 7(b9); 7/#9; 7(#9)	
majorowy z dodaną kwartą	add4	

**Źródło: opracowanie własne**

Akordy i zbudowane na nich pasaże są zapisane w tekście między kreskami taktowymi, np. |Cmaj|.

Nazwy literowe dźwięków użyte w pracy pochodzą z literatury anglosaskiej. Są to dźwięki A, B, C, D, E, F, G (nie występuje dźwięk H). Zmiany chromatyczne tych dźwięków zapisywane są przez użycie b (bemola) lub # (krzyżyka), np.: Bb, Eb i C#, F#.

**Tabela 2. Oznaczenia funkcji harmoniczych**

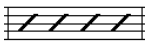
Symbol jazzowy	Opis funkcji harmoniczej	Symbol klasyczny
I	tonika (akord zbudowany na pierwszym stopniu skali)	T
II	subdominanta drugiego stopnia (akord zbudowany na drugim stopniu skali)	S <sub>II</sub>
III	tonika trzeciego stopnia lub medianta (akord zbudowany na trzecim stopniu skali)	T <sub>III</sub>
IV	subdominanta (akord zbudowany na czwartym stopniu skali)	S
V	dominanta (akord zbudowany na piątym stopniu skali)	D
VI	tonika szóstego stopnia lub submedianta (akord zbudowany na szóstym stopniu skali)	T <sub>VI</sub>
VII	dominanta siódmego stopnia (akord zbudowany na siódmym stopniu skali)	D <sub>VII</sub>

*Źródło: opracowanie własne*

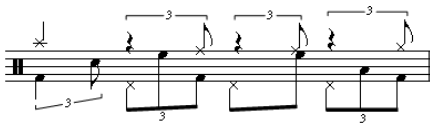
W celu zaznaczenia obniżenia danego stopnia stosuje się oznaczenia typu bVI – szóstego obniżonego, w przypadku podwyższenia używa się oznaczenia #IV – podwyższonego czwartego.

Dominanty wtrącone opisane są w następujący sposób: |V/II| – jest to dominanta wtrącona do drugiego stopnia; analogicznie taki zapis stosowany jest do oznaczenia dominant wtrąconych do kolejnych akordów zbudowanych na poszczególnych stopniach skali.

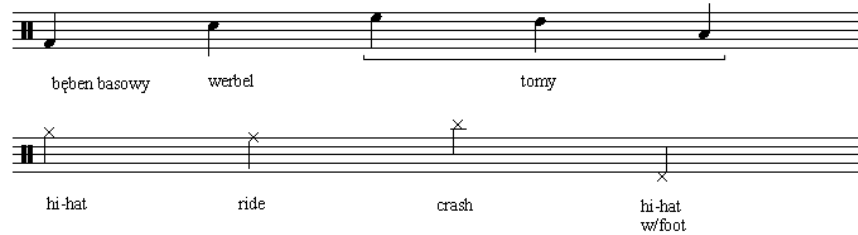
Części utworów zostały oznaczone nazwami literowymi z obramowaniem, np.: A.  
W notacji nutowej użyte są symbole:

- *Slash Notation*  – do przedstawienia formy utworu oraz jego przebiegu harmonicznego;

- *Rhythmic Notation*  – do zapisu przebiegu rytmicznego;

- *Drum Notation*  – do zapisu partii perkusji.

Legenda zapisu zestawu perkusyjnego:



bęben basowy   werbel   tommy

hi-hat   ride   crash   hi-hat w/foot

Termin *feeling*<sup>9</sup> (*feel*) – będzie używany do określenia rodzaju pulsu rytmicznego.

<sup>9</sup> *Feeling* (ang. ‘poczucie, uczucie’) – termin ten służy do wyjaśnienia rodzaju pulsu muzycznego w partyturze jazzowej, np. *swing feel, shuffle, even eights, latin feel*.

# I. ZARYS GENEZY ORAZ ROZWOJU REKOMPOZYCJI

Barney Kessel jest autorem zdania: „Muzyka nie tkwi w gitarze, jest w człowieku<sup>10</sup>”, które może stanowić punkt wyjścia do omówienia roli obsady w kompozycji jazzowej. W historii muzyki możemy odszukać przykłady kompozytorów związanych z jednym instrumentem – byli to lutniści (manieryzm, barok), część gitarzystów klasycznych i klawesynistów francuskich, a także Fryderyk Chopin. Zdecydowana większość tworzyła jednak muzykę kameralną, orkiestrową i solową. Jazz jest muzyką *par excellence* zespołową<sup>11</sup> – świadczy o tym znacząca liczba wykonań na żywo oraz nagrań. Autor niniejszej dysertacji w ciągu ponad trzydziestu lat działalności twórczej poza okresem nauki i studiów w klasie gitary klasycznej zajmował się przeważnie muzyką kameralną – zespołową. W niniejszej pracy zostaną omówione zagadnienia kompozycyjne i rekompozycyjne w takim właśnie ujęciu. Warto jednak zauważyć, że na sposób słyszenia i rozumienia muzyki duży wpływ ma instrument, na którym się ją wykonuje i komponuje. Specyficzne prowadzenie melodii, słyszenie harmonii, jak również poczucie rytmu jest według autora ściśle powiązane z instrumentem wiodącym. Przed omówieniem dzieła w części zasadniczej niniejszej dysertacji warto spojrzeć na zjawisko rekompozycji z nieco szerszej historycznej perspektywy. By jednak do tego przejść, należy najpierw omówić metody badawcze zastosowane w opisie.

## 1.1 Cele i metody badawcze

Metodą badawczą zastosowaną w opisie będzie poddanie analizie przykładów utworów wokально-instrumentalnych oraz ich rekompozycji. W rozdziale I przykłady te będą zaczerpnięte z kanonu muzyki jazzowej. Pozwoli to na zbadanie różnic między aranżacją, transkrypcją a rekompozycją.

---

<sup>10</sup> Barney Kessel (1923–2004) – amerykański gitarzysta jazzowy, który wydał około pięćdziesięciu płyt jako lider i co-lider. Znakomity sideman grający na ponad stu płytach, tak jazzowych, jak i muzyki popularnej. Wielokrotnie wygrywał rankingi magazynów „Down Beat” i „Playboy”.

<sup>11</sup> Zdarzają się pewne wyjątki, np. polski pianista Adam Makowicz. W literaturze można znaleźć przykłady koncertów i nagrań solowych muzyków jazzowych, jednak jest ich stosunkowo niewiele.

Wyznacznikiem wyboru wspomnianych utworów były dla autora m.in. możliwość pokazania różnych sposobów rekompozycji w ujęciu historycznym oraz, w dwóch przypadkach, duża skala występowania w twórczości muzyków jazzowych. Poszczególne elementy dzieła muzycznego zostaną poddane analizie z punktu widzenia zmian wprowadzonych między pierwowzorem a utworami nim inspirowanymi.

Wyróżniamy jedenaście elementów dzieła muzycznego<sup>12</sup>: rytm, metrum, tempo, melodia, harmonia, dynamika, agogika, artykulacja, frazowanie, kolorystyka dźwiękowa oraz struktura formalna. Trzeba jednak zaznaczyć, że muzyka jazzowa w dużej mierze oparta jest na tradycji słuchowej, a nie pisanej. Profesor Stefano Zennini z Akademii Muzycznej w Sienie tak pisał o tym zagadnieniu:

„[...] Jest to muzyka oparta na tradycji słuchowej, która ewoluowała na tle miejskiego przemysłu i rozprzestrzeniła się w dużej części za pośrednictwem „wtórnego słuchania” (Ong 1982), za pośrednictwem radia, płyt i wideo [...]. Tradycje słuchowe mają swoje własne, unikalne sposoby przekazywania wiedzy, zarówno na poziomie pracy nad frazami i formułami, jak i na poziomie ogólnej formy. Z czysto formalnego punktu widzenia kompozytorzy jazzowi, inspirowani afrykańskimi praktykami wykonawczymi, są mniej zainteresowani wymiarem horyzontalnym (rozwojem) niż wymiarem wertykalnym nakładających się na siebie warstw muzycznych; odnajdujemy je w uproszczonych dwóch wymiarach ragtime’u; nowoorleańskiej polifonii podzielonej na różne poziomy rejestru; nakładających się na siebie riffach big-bandów epoki swingu; wertykalnych strukturach afro-kubańskiego bopu (Manteca); „rotary perception” Charlesa Mingusa; ostinatowych piramidach George’a Russella i „pulse tracks” Anthony’ego Braxtona [...]”<sup>13</sup>.

Wprawdzie przytoczony wywód niekoniecznie odnosi się do całości muzyki jazzowej, a szczególnie do jazzu nowoczesnego mającego bazę w solidnej edukacji, jednak ze względu na specyfikę tej muzyki przeprowadzona w opisie analiza prezentuje nieco odmienny sposób niż ten praktykowany w muzyce klasycznej.

Przedstawiona poniżej analiza muzykologiczna wykorzystuje terminologię opartą na składnikach dzieła muzycznego rozszerzoną o nomenklaturę jazzową. Stosowane w tej pracy nazewnictwo zostało szczegółowo wyjaśnione we wstępie. Wymienione elementy dzieła muzycznego stanowią podstawę analiz muzykologicznych w niniejszej pracy: melika, tonacja; rytmika, metrum, agogika i *feeling*; harmonia; faktura, instrumentacja; artykulacja, ozdobniki; forma.

---

<sup>12</sup> Wesółowski F., 1986, *Zasady Muzyki*, Kraków: PWM, s. 166.

<sup>13</sup> Zennini S., 2001, *The Aesthetics of Duke Ellington’s Suites: The Case of „Togo Brava”*, Columbia University of Illinois Press, s. 3.

Wśród istotnych elementów muzyki jazzowej należy wyróżnić także improwizację, której przykłady będą poddane analizie w dalszej części tej rozprawy. Zagadnienie to, choć zostało już zarysowane we wstępie, wymaga rozwinięcia.

Można domniemywać, że improwizacja istniała w muzyce od niepamiętnych czasów. Udokumentowane i opisane są przypadki wskazujące na niezwyklej kunszt improwizacyjny Bacha, Mozarta, Beethovena czy Chopina. Muzyka jazzowa kultywuje te umiejętności. Improwizację jazzową można również porównać do malarstwa impresjonistów<sup>14</sup>, których idea było uchwycenie ulotności wrażeń w danej chwili. Nie oznacza to jednak, że malarze nagle zapominali o swoim warsztacie i zaczęli malować, zupełnie przypadkowo pociągając pędzlem. Podobnie wbrew pewnym obiegowym opiniom panującym w środowiskach muzyków nieimprowizujących, improwizacja jazzowa nie jest zbiorem zupełnie przypadkowych dźwięków, ale wymaga od wykonawcy znajomości elementów składających się na kompozycję muzyczną – i to w stopniu, który pozwala komponować w czasie rzeczywistym<sup>15</sup>. Na twórczość jazzową ma wpływ inspiracja płynąca w danym momencie od muzyków współuczestniczących w procesie kreowania muzyki – podobnie jak impresjoniści w malarstwie, reagują oni na rzeczywistość dźwiękową zmieniającą się w trakcie wykonywania utworu. Uwidacznia się tu istotny aspekt muzyki jako *sztuki w czasie*. Umiejętność tworzenia w czasie rzeczywistym nie zawsze musi wynikać ze studiowania skomplikowanych zasad kompozycji. Często jest elementem naturalnej ciągłości przekazu pomiędzy kolejnymi generacjami artystów jazzowych – młodszy najpierw naśladują starszych, by później rozwijać i wносить swój wkład, a następnie przekazywać swoje doświadczenie kolejnej generacji. Dlatego tak istotną rolę w edukacji jazzowej pełni uczenie się utworów oraz partii solowych wybitnych jazzmenów. Z analizy tych partii wynika jasno, że są one skonstruowane logicznie, wykorzystują wszelkie środki narracji muzycznej i elementy dzieła muzycznego na równi z tymi, które kompozytorzy klasycy stosowali na przykład w koncertach instrumentalnych, kaprysach, wariacjach itp. Przed omówieniem rekompozycji w muzyce jazzowej należy przedstawić tę tematykę w odniesieniu do kontekstu historii muzyki.

---

<sup>14</sup> Impresjonizm (fr. *impressionisme*, łac. *impressio* ‘odbicie, wrażenie’) – kierunek w kulturze europejskiej, później także w amerykańskiej, zapoczątkowany przez paryskich malarzy i trwający kilka dekad na przełomie XIX i XX w. Impresjoniści starali się uchwycić nieustannie zmieniającą się rzeczywistość i utrwalić subiektywne, ulotne wrażenia, jakie na nich wywierała.

<sup>15</sup> Istnieją w muzyce jazzowej (podobnie jak w muzyce poważnej) gatunki, które z założenia odrzucają typową teorię muzyki i skupiają się na aleatorycznej i intuicyjnej kreacji.

## 1.2 Zarys rekompozycji w historii muzyki

Sposoby komponowania muzyki w oparciu o wcześniej napisane utwory lub ich części są znane od wieków<sup>16</sup>. Jednym z pierwszych zapisanych tego typu przykładów jest sposób wykorzystania *cantus firmus* w średniowiecznych utworach polifonicznych, w których staje się on podstawą dla nowych kompozycji. W renesansie komponowano msze w oparciu o *cantus firmus* zaczerpnięty z muzyki świeckiej<sup>17</sup>. Muzyka kościelna przez wieki bazowała na utartych wzorcach melodycznych zaczerpniętych z chorału gregoriańskiego lub chorału protestanckiego.

Innym przykładem jest sposób, w jaki kompozytorzy korzystali i nadal korzystają z melodii ludowych i popularnych pieśni. Każda epoka wykorzystywała i wciąż wykorzystuje do ich opracowania typowe dla siebie techniki kompozytorskie. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu o stylizowanych tańcach renesansowych i barokowych, utworach lutnistów z czasów manieryzmu (przełom renesansu i baroku), niejednokrotnie improwizowanych formach ostinatowych: *passacaglia*, *folia*, *ciaccona*, wariacjach klasycznych na tematy zaczerpnięte z popularnych melodii i arii operowych. W kontekście opisywanego w tej dysertacji dzieła warto nadmienić, że kompozytorzy klasyczni we wspomnianej wyżej popularnej formie wariacji korzystali z melodii zaczerpniętych z innych kompozycji, a następnie publikowali je jako własne kompozycje. Za bardzo znany przykład można przytoczyć tu wariacje opus 120 Beethovena napisane na temat walca Diabellego<sup>18</sup>.

Technika parodiowania<sup>19</sup> była dość powszechna wśród kompozytorów muzyki poważnej, a polegała na cytowaniu fragmentów utworów (melodii, harmonii, zwrotów melo-rytmicznych) pochodzących tak z własnej twórczości, jaki i z twórczości innych kompozytorów. W XIX-wiecznej muzyce programowej cytaty lub autocytaty zaczęły

---

<sup>16</sup> J.N. Straus pisał: „Rekompozycja to gatunek o długiej historii. W XV wieku renesansowa koncepcja imitatio znalazła muzyczny wyraz w różnego rodzaju utworach: aranżacjach pieśni na instrumenty, dodawaniu głosów do istniejącego wcześniej utworu, rewizji wcześniejszego dzieła i strukturalnym modelowaniu jednego utworu w drugi. W późnym renesansie koncepcja ta dała początek powszechnemu stosowaniu parodii, zwłaszcza w mszach opartych na istniejących wcześniej kompozycjach polifonicznych [...]. Pragnienie ponownego skomponowania dzieł swoich poprzedników wydaje się być prawie tak stare, jak sama muzyka zachodnia”, zob. Straus J., 1986, dz. cyt.

<sup>17</sup> Np. *cantus firmus* oparty o świecką melodię *L'homme armé*; inne przykłady to tzw. *missa parodia*, np.: *Missa carminum* Heinricha Isaaca.

<sup>18</sup> Pokażna liczba wariacji klasycznych skomponowanych na poszczególne instrumenty nie pozwala na przytoczenie ich w tej pracy. Należałoby jednak wspomnieć o najbardziej znanych wariacjach gitarowych, np. *Introduction and Variations on a Theme by Mozart*, Op. 9 Fernando Sora, *Wariacje na temat Händla* op. 107 Mauro Giulianiego oraz cykl jego utworów zatytułowanych *Rossiniane*, Op. 119–124 skomponowanych na podstawie popularnych melodii zaczerpniętych z oper Rossiniego.

<sup>19</sup> Określenie to w czasach dawniejszych nie miało pejoratywnego znaczenia.

pełnić funkcję symboliczną. Temat cytatów w muzyce został dość szczegółowo omówiony przez Bogumiłę Mikę<sup>20</sup>. Wykazuje ona takie funkcje cytatów jak:

„cytat w postaci jednorazowo wybrzmiewającego fenomenu; cytat, z którego wyrasta cała część symfonii; cytat tworzący semantyczną enklawę; cytat semantyzujący wymyślony temat; cytat pełniący funkcję «motywu przewodniego»”.

W dalszej części swojego artykułu B. Mika nawiązuje do prac Petera Burkholdera, który:

„zróżnicował techniki z użyciem materiału zapożyczonego na: modelowanie – kształtowanie utworu na podstawie istniejącej kompozycji (wzorca) zwłaszcza jej struktury; parafrazowanie – szczególnie przypadek modelowania, odnoszący się przede wszystkim do melodyki; ujęcie kumulacyjne – budowanie formy poprzez rozwój motywiki wykorzystanego tematu, który pojawia się jako integralna całość przy końcu utworu; cytat – posługiwanie się powszechnie znanym materiałem dźwiękowym w celu ilustracyjnym, programowym bądź aluzyjnym; quodlibet – sukcesywne bądź jednoczesne łączenie kilku znanych melodii dla czysto technicznego bądź żartobliwego efektu”.

Ze względu na materiał muzyczny zawarty w dziele muzycznym będącym podstawą niniejszego opisu trzeba również zauważyć pewną specyficzną odmianę cytatu w muzyce. Twórczość niemal wszystkich kompozytorów, w tym tych najśłynniejszych: Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwika van Beethovena, Ryszarda Wagnera, Gustawa Mahlera, Charlesa Ivesa, Krzysztofa Pendereckiego, Duke’a Ellingtona, Johna Coltrane’a, Wayne’a Shortera, Herbiego Hancocka jest wybitnym przykładem powszechnego stosowania autocytatów, czyli wykorzystywania przez nich fragmentów swoich wcześniejszych utworów. Kompozytorzy lubili używać również zwrotów melodycznych, harmoniczných, fakturalnych czy też charakterystycznej dla nich lub epoki, w której żyli, instrumentacji. Było to spowodowane naturalną twórczą potrzebą szukania nowych rozwiązań muzycznych, wyrazowych czy technicznych, jak również tym, że w muzyce dany element można pokazać w różnym *dźwiękowym świetle*, z innej muzycznej strony. Mogło to jednocześnie służyć jako muzyczny komentarz do wyjaśnienia przesłania kompozytora, a ponadto wiązało muzykę z literaturą. Czasami wynikało to z przyczyn praktycznych, np. z potrzeby pisania dużej ilości muzyki (kantaty Bacha wykonywane w każdą niedzielę); powody bywały także prozaiczne – większa ilość skomponowanej muzyki przekładała się na lepszy zarobek potrzebny do utrzymania rodziny.

---

<sup>20</sup> Więcej na ten temat można znaleźć w artykule: Mika B., 2005–2007, *Cytat w gatunku symfonii XIX i XX wieku. Forum Muzykologiczne 2006–2007*, Katowice: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, s. 68–79.

Przed omówieniem rekompozycji w muzyce jazzowej autor chce jeszcze krótko wspomnieć o problematyce prawa autorskiego, a w szczególności jego granic oraz tego, gdzie należy je stawiać. Wspomniany temat nie zostanie jednak rozwinięty w tym miejscu, gdyż nie wchodzi w zakres niniejszej rozprawy – dzieło będące jej podstawą bazuje bowiem na kompozycjach własnych autora. Warto jednak zasygnalizować, jak trudną kwestią jest postawienie na jednej szali twórców popularnych piosenek czy melodii reklamowych, których zapożyczenia często wiążą się ze sferą komercyjną, wraz z kompozytorami używającymi cytatów w celach opisanych powyżej.

Ten krótki zarys rekompozycji w ujęciu historycznym stanowi jedynie wstęp do dalszych rozważań nad tą problematyką w kontekście muzyki jazzowej.

### 1.3 Rekompozycja w muzyce jazzowej

Jak już wcześniej zostało wspomniane, w muzyce jazzowej, podobnie jak w klasycznej, występują zagadnienia cytowania, transkrybowania, aranżowania, rekonstruowania oraz kompozycji inspirowanych. Ich stosowanie w muzyce jazzowej wynika z takich samych pobudek, jak w muzyce poprzednich wieków.

Tradycja rekonstruowania w idiomie jazzowym krótkich form wokально-instrumentalnych na utwory jazzowe sięga samych początków gatunku. Muzycy szukali tematów, a przede wszystkim schematów harmoniczných, na których mogli swobodnie tworzyć swoje improwizacje muzyczne. Używanie utworów wokально-instrumentalnych w pierwszym etapie jazzu mogło też wynikać wprost z użytkowego charakteru muzyki – przykładami mogą być parady uliczne, muzyka do tańca czy tzw. muzyka klubowa, *tent shows* itp. Jedną z form często występujących w jazzie jest blues – o tym gatunku szerzej będzie mowa w rozdziale III, w którym zostaną również pokazane historyczne odniesienia. Fenomen bluesa polega na tym, że kanwą dla niego jest forma oraz użycie *blue notes*<sup>21</sup>, natomiast pozostałe elementy nie są stałe. Trudno zatem mówić o rekompozycji, gdyż każdy jazzowy blues traktowany jest jako nowa kompozycja. Jak pokazują różne nagrania, sposób rekonstruowania popularnych utworów wokально-instrumentalnych na utwory jazzowe jest wprost zależny od okresu, w którym te

---

<sup>21</sup> *Blue notes* – dźwięki wynikające z zastosowania skali bluesowej, są oryginalnym wkładem kultury afroamerykańskiej do języka muzycznego. Szczegółowo będą omówione w kolejnych częściach tego opisu.

adaptacje powstawały i ewoluował wraz z rozwojem muzyki jazzowej (podobnie jak w muzyce wcześniejszych wieków).

Zagadnienie rekompozycji jest dość powszechne w muzyce jazzowej, co zostało już wcześniej ukazane. Dla potrzeb niniejszego opisu autor zdecydował się zarysować problematykę na podstawie trzech utworów, którymi są: *Indiana*, *I got Rhythm* oraz *Mercy Street*. Pełne przedstawienie tej tematyki wymagałoby znacznie szerszego opracowania, dlatego zostały wybrane reprezentatywne przykłady.

Celem analiz jest przedstawienie zmieniającej się stylistyki utworów jazzowych na różnych etapach rozwoju. Kompozycja *I got Rhythm* posłuży również jako przykład autocytatu. W celu zbadania różnic w pierwszej kolejności zostaną poddane analizie pierwowzory wokalnie-instrumentalne, a następnie ich transkrypcje, rekompozycje i utwory inspirowane.

## 1.4 Analiza formalna wybranych utworów jazzowych

Utwór *Indiana* ma wiele jazzowych interpretacji i rekompozycji. Można znaleźć 484 nagrania tego utworu w wersji jazzowej<sup>22</sup>, a z pewnością nie są to wszystkie. Omówienie nawet niewielkiej ich liczby znacznie przekracza możliwości i cele tej dysertacji. Autor skupi się zatem na kilku wybranych przykładach.

### 1.4.1. *Indiana*

Utwór ten, będący jednym z pierwszych nagranych w historii jazzu<sup>23</sup>, został wybrany przez autora do zaprezentowania istoty rekompozycji, ponieważ funkcjonuje on w praktyce wykonawczej od początków jazzu aż po czasy współczesne.

*Back Home Again in Indiana* to kompozycja wokalnie-instrumentalna skomponowana w 1917 roku przez Jamesa F. Hanleya z tekstem Ballarda MacDonalda, która promowana była przez *Tin Pan Alley*<sup>24</sup>. W tle powstania tego utworu istnieją pewne kontrowersje związane ze skomponowaną i wydaną w 1897 roku balladą *On the*

---

<sup>22</sup> *Second Hands Songs*, źródło on-line: <https://secondhandsongs.com/work/62850/ratings> [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>23</sup> Original Dixieland Jass Band miał wcześniej kilka sesji nagraniowych, począwszy od pierwszej wydanej w lutym 1917 r., na której zarejestrował Dixieland Jass Band One-Step (Victor 1917); wcześniejsze nagrania z 30.01.1917 r. dla Columbia Records nie zostały wydane.

<sup>24</sup> *Tin Pan Alley* – określenie kompozytorów i wydawców muzyki rozrywkowej, którzy zdominowali muzykę amerykańską na przełomie XIX i XX w. Określenie pochodzi od nazwy manhattańskiej uliczki znajdującej się między Broadwayem a Szóstą Aleją, będącej tradycyjną siedzibą twórców i producentów muzyki popularnej. Zob.: *Wikipedia*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tin\\_Pan\\_Alley](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tin_Pan_Alley), [data dostępu: 10.03.2024].

*Banks of the Wabash, Far Away*<sup>25</sup>, z której zapożyczone zostały zwroty melodyczne, harmoniczne, a nawet fragmenty tekstu.

*Back Home Again in Indiana* została wydana na głos z akompaniamentem fortepianu. Forma utworu składa się z czterotaktowego wstępu fortepianu, dwunastotaktowej zwrotki oraz szesnastotaktowego refrenu, który ma zapisaną w nutach powtórkę.

Częstą praktyką stosowaną w jazzie jest wykorzystywanie tylko fragmentów utworów wokalnych. Analizie harmonicznnej poddany zostanie wyłącznie refren piosenki (w nutach oznaczony jako chorus), gdyż to właśnie ta część stała się późniejszym standardem jazzowym noszącym nazwę *Indiana*.

Przebieg harmoniczny refrenu wygląda następująco:

||Gmaj7 E7| A7 | D13 |Gmaj G7|Cmaj C#°|Gmaj/D | A7 | D7 ||

||Gmaj7 E7| A7 | D13 B9/D#|Emin Eb7|Gmaj/D B7/F#|Emin C#°|Gmaj/D D9|Gmaj||,

czyli

||I V7/II |V7/V | V7 | I V7/IV | IV #IV#6 | V<sup>6</sup><sub>4</sub> | V7/V |V7 ||

||I V7/II |V7/V |V7 V7/VI|VI subV7/V | V<sup>6</sup><sub>4</sub> I V7/VI| VI #IV#6| V<sup>6</sup><sub>4</sub> V7| I ||.

Wtrącenia dominantowe występują często na czwartą miarę w taktach piątym i czternastym występuje akord zmniejszony, pełniący funkcję subdominanty z podwyższoną prymą i sekstą<sup>26</sup>, który poprzedza dominantę sześć cztery. W uproszczonych jazzowych przebiegach akordowych dominanta ta nosi tę samą nazwę jak tonika. Funkcje te mają te same dźwięki, jednak w harmonii klasycznej nie stosuje się toniki z kwintą w basie na mocnej części taktu.

Dominanta septymowa w muzyce tonalnej służy do budowania w utworze napięcia. Jednakże od czasów impresjonistów i zastosowania przez nich skali całotonowej<sup>27</sup> akord septymowy przestał być charakterystyczny tylko dla funkcji dominanty. Trudno nie zauważyć, że duża część utworów wokально-instrumentalnych przekształconych na standardy jazzowe miała w sobie albo akordy dominantowe, albo harmonię, którą można było sprowadzić do przebiegów dominantowych. Takim przykładem jest *Indiana*, w której od pierwszego taktu pojawia się łańcuch dominant wtrąconych<sup>28</sup>. Ciekawym przykładem dominanty jest substytut trytonowy (*substitute*

<sup>25</sup> Kompozycja Paula Dressera.

<sup>26</sup> Targosz J., 1993, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków, PWM, s. 322.

<sup>27</sup> Balena F., 2014, *The Scale Omnibus*, s. 28, źródło on-line: [www.saxopedia.com](http://www.saxopedia.com).

<sup>28</sup> Targosz J., 1993, dz. cyt., s. 296.

*dominant chord*<sup>29</sup>) z dwunastego taktu, gdzie zamiast zwrotu II V wtrąconego do dominanty – czyli |Emin7 A7|, mamy akordy |Emin7 Eb7|. Substytut ten jest szczegółowo omówiony w rozdziale III; warto zwrócić uwagę, że był on stosowany już w kompozycji z 1917 roku<sup>30</sup>.

Melodyka tej część opiera się na dźwiękach akordowych oraz na wyższych strukturach akordów (*upper structure*), np. w taktach trzecim, siódmym i jedenastym refrenu jest to tercdecyma. Występują chromatyczne dźwięki przejściowe, np. w takcie szóstym dźwięk B#, a w trzynastym dźwięk opóźniający A#. W rytmice melodii występują różne warianty rytmów punktowanych – ósemka z kropką – szesnastka oraz ćwierćnuta z kropką ósemka. Rytm ten nawiązuje do popularnego w tym czasie *ragtime*'u.

W fakturze akompaniamentu fortepianowego pojawiają się figuracje utrzymane w rytmie punktowanym oraz w rytmice trioli ósemkowej. W figuracjach tych występują chromatyczne *passing notes*. Pojawiają się też przebiegi akordowe utrzymane w rytmice ćwierćnutowej. W górnym głosie, w niektórych taktach występuje zdublowanie melodii wokalu. Z kolei w lewej ręce są figuracje rytmiczne nawiązujące do melodii i występujące na jej dłuższych nutach. Można w niej znaleźć również ozdobniki: przednutki oraz różne typy artykulacji – *legato*, krótkie akcenty i *arpeggio*.

---

<sup>29</sup> Nettles B., 1987, *Harmony 3*, Boston: Berklee College of Music, s.1.

<sup>30</sup> Substytut trytonowy był stosowany wcześniej przez kompozytorów klasycznych, m.in. Fryderyka Chopina w Preludium nr 17.

# INDIANA

Words by  
BALLARD MACDONALD

Music by  
JAMES F. HANLEY

Moderato.

Piano. *mf*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'.

I have al - ways been a wand - 'rer, O - ver land and  
Fan - cy paints on mem - 'ry's can - vas \_\_\_\_\_ Scenes that we hold

The first system of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "I have al - ways been a wand - 'rer, O - ver land and Fan - cy paints on mem - 'ry's can - vas \_\_\_\_\_ Scenes that we hold".

sea, Yet a moon-beam on the wa - ter \_\_\_\_\_ Casts a spell o'er  
dear, We re - call them in days af - ter, Clear - ly they ap -

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The lyrics are: "sea, Yet a moon-beam on the wa - ter \_\_\_\_\_ Casts a spell o'er dear, We re - call them in days af - ter, Clear - ly they ap -".

me, A vis - ion fair I see, A - gain I seem to be: \_\_\_\_\_  
pear, And of - ten times I see A scene that's dear to me: \_\_\_\_\_

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The lyrics are: "me, A vis - ion fair I see, A - gain I seem to be: \_\_\_\_\_ pear, And of - ten times I see A scene that's dear to me: \_\_\_\_\_". The piano part includes markings for 'rall.' and '<molto'.

*The strain from "ON THE BANKS OF THE WABASH" in the chorus used by kind permission of Maurice Richmond Music Co. Inc.*

Copyright MCMXVII by Shapito, Bernstein & Co. Inc. 224 West 47<sup>th</sup> Street, New York

2

International Copyright Secured

All Rights Reserved

Chorus.

Back home a - gain — In In - di - an - a, And it seems that I can  
 see — The gleam - ing can - dle light still shin - ing bright — Thru the  
 syc - a - mores - for me, — The new mown hay — sends all its fra - grance From the  
 fields I used to roam, — When I dream a - bout the moon - light on the  
 Wa - bash, Then I long for my In - di - an - a home, Back home a - home.

Indiana. 3

Ask for Granada Waltz - Big Instrumental Hit - by the Writer of Romany Waltz

Przykład nutowy 1 – domena publiczna<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Źródło on-line: <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/738/> [data dostępu: 28.05.2024].

### 1.4.1.1 Aranżacje

Najstarsze nagranie<sup>32</sup> wokально-instrumentalne wykonane przez Knickerbocker Male Quartette pochodzi z lutego 1917 roku. Słyszymy na nim męski kwartet z towarzyszeniem orkiestry. Nagranie zawiera:

- czterotaktowy zorkiestrowany wstęp (materiał dźwiękowy bazuje na fortepianowych nutach oryginału);
- dwunastotaktową zwrotkę śpiewaną solo z akompaniamentem orkiestry oraz harmonicznego wokalnego murmurando, a ostatnie cztery takty zaśpiewane w głosach;
- szesnastotaktowy refren śpiewany na różne sposoby – w głosach – na zasadzie pytanie (solo) i odpowiedź (głosy) oraz głos solo z akompaniamentem murmurando.

Cała forma powtórzona jest dwa razy bez zanotowanej w nutach powtórki refrenu. Utwór w dostępnej w Internecie wersji<sup>33</sup> jest w tonacji F# major, jednak wynika to raczej z technologii nagrywania w tym okresie. Czas trwania utworu wynosi 3'39".

W kolejnej wersji z maja 1917 roku<sup>34</sup> w wykonaniu The Homestead Trio (żeński tercet wokalny) forma jest identyczna jak w wykonaniu Knickerbocker Male Quartette, jednak zwrotka i zakończenie refrenu są wykonane *ad libitum*. Głosy wokalne zostały zaaranżowane zarówno na głos solo, jak i na zespół wokalny. Utwór jest wykonany w tonacji oryginalnej G major. W obydwóch przypadkach mówimy o zaaranżowaniu oryginalnego utworu na zespół wokalny z towarzyszeniem orkiestry. Czas trwania tej wersji to 3'50".

### 1.4.1.2 Rekompozycje

#### Przykład 1. Original Dixieland Jazz Band

Spośród wszystkich utworów nagranych w pierwszej połowie 1917 roku przez Original Dixieland Jass (Jazz) Band, *Indiana* zyskała w historii jazzu największą popularność. Original Dixieland Jass Band był nowoorleańskim zespołem złożonym wyłącznie z muzyków mających europejskich przodków, słynącym z dokonania nagrań, które część historyków uznaje za pierwsze w historii tego gatunku<sup>35</sup>. Zespół

---

<sup>32</sup> *Second Hands Songs*, źródło on-line: <https://secondhandsongs.com/work/62850/ratings> [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>33</sup> *Internet Archive*, źródło on-line: [https://archive.org/details/78\\_indiana\\_knickerbocker-quartette-hanley\\_gbia0016833b](https://archive.org/details/78_indiana_knickerbocker-quartette-hanley_gbia0016833b) [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>34</sup> *You Tube*, źródło on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=6p-qWDPopMI> [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>35</sup> Niełatwo jest jednoznacznie określić, które nagrania jazzowe są faktycznie pierwsze, gdyż istnieją przykłady wcześniejszych rejestracji mające podobne cechy do nagrań ODJB. Podobnie niezwykle trudno jest zdefiniować, od którego

zaaranżował i nagrał melodię *Indiany* (na płycie widnieje taki właśnie skrócony tytuł) w wersji instrumentalnej w maju 1917 roku w Nowym Jorku dla wytwórni Columbia. Czas trwania utworu wynosi 3'30". Całość kompozycji jest utrzymana w stałym tempie. Forma nagranej przez zespół wersji nawiązuje do oryginału. Jest ona zagrana dwa razy – powtórzenie nie ma wstępu, natomiast na końcu znajduje się czterokrotne powtórzenie refrenu. Partie melodii realizuje trębacz (Dominic LaRocca), interpretując ją dość dowolnie tak w zakresie meliki, jak i rytmiki. Klarncista (Larry Shields) opisuje melodię trąbki, kontrapunktując ją dźwiękami uzupełniającymi harmonię, a czasami grając drugi głos w interwale tercji. Puzonista (Eddie Edwards), podobnie jak klarncista, prowadzi kontrapunkt, ale mniej ruchliwy i w niższym rejestrze. Słabo słyszalny na nagraniu fortepian (Henry Ragas) prowadzi linię basu i akompaniament harmoniczny. Perkusista (Tony Sbarbaro) uzupełnia całość, wybijając rytm w refrenach na pudełkach rezonansowych. Ze względu na problemy technologiczne zwykle nie nagrywano wtedy bębna basowego i werbla lub nagrywano je z dużej odległości, przez co prawie ich nie słychać. Muzycy w trakcie utworu mogli improwizować, chociaż analiza różnych wersji nagrań, tzw. *take'ów*, z tego okresu pokazuje, że wiele utworów było dokładnie przygotowanych, a wersje nie różnią się między sobą. Wykonawcy wykorzystywali typowe środki stylistyczne dla muzyki dixielandowej i *ragtime'owej*, m.in.: rytmy synkopowane, rytmy punktowane, tzw. *crossing rhythm*<sup>36</sup> – szesnastki grupowane po trzy. Harmonia jest generalnie zachowana, ale usunięte są niektóre opóźnienia harmoniczne. Całość stylistycznie mocno odbiega od charakteru, w jakim wykonywane są zwykle wersje wokalne. Trudno określić, czy tonacja Ab major jest tonacją, w której zespół nagrał utwór, czy jest to zniekształcenie wynikające z dość prymitywnej techniki nagrań w tym czasie. Zdaje się jednak, że właśnie do tonacji tego

---

momentu muzyka stała się jazzem i co przyjmujemy za jazz – czy utwory zawierające improwizacje, czy też elementy *ragtime'owe*; czy jedynie afroamerykańskie, czy też wzorowane na ich muzyce dokonania zespołów innych narodowości i kolorów skóry; czy z Nowego Orleanu, czy z Nowego Yorku. Idiom jazzowy nie ma jasno zdefiniowanych granic, a muzyka, która powstawała w tym czasie, miała wyraźne cechy synkretyczne. Z podobnych źródeł powstał jazz, blues, ragtime i inne gatunki muzyki rozrywkowej, przy czym wszystkie te gatunki wpływały wzajemnie na swój rozwój. Wśród nagrań mających cechy synkopowanego rytmu warto przytoczyć: *Ciro's Club Coon Orchestra: St. Louis Blues, Sunny Skies, Singapore* (Thomas A. Edison, Inc. wrzesień 1916), *Never Let Your Right Hand Know What Your Left Hand's Going To Do* (Columbia Record, październik 1916) lub fragmenty *That Funny Jas Band from Dixieland* duetu wokalistów i komików Collins i Harlan (Thomas A. Edison, Inc. grudzień 1916).

<sup>36</sup> *Crossing rhythm* – specyficzna forma polirytmiki. Termin został wprowadzony w 1934 roku przez muzykologa Arthura Morrisa Jonesa (1889–1980). Opisuje zjawisko rytmiczne, w którym na podstawowy puls utworu nałożony jest rytm grupowany w struktury rytmiczne utrzymane w innym metrum.

nagrania nawiązywali Lester Young oraz Charlie Parker w swoich rekompozycjach z późniejszego okresu.

Wersja ODJB, mimo że zachowała pełną formę pierwowzoru, zmieniła całkowicie charakter kompozycji. Zastosowała odmienne środki muzyczne, nadając utworowi nowy styl i jakość, można więc uznać ją już za rekompozycję.

## Przykład 2. Lester Young Quintet

Kolejny przykład, który zostanie omówiony, pochodzi z ery *swingowej*<sup>37</sup>. Nagrany został w 1944 roku<sup>38</sup> przez combo jazzowe złożone z muzyków orkiestry Counta Basiego. Skład grupy tworzyli: Lester Young<sup>39</sup>, Count Basie, Freddie Green<sup>40</sup>, Rodney Richardson i Shadow Wilson; występują oni pod nazwą Lester Young Quintet.

Utwór jest zagrany w tonacji Ab major i ma już formę, która bazuje tylko na refrenie pierwowzoru. Refren ten został przetransformowany na jazzowy chorus<sup>41</sup>. Ma on budowę  $\boxed{A} \boxed{A}$ . Przebieg harmoniczny jest rozciągnięty w ten sposób, że akordy, które znajdowały się w pierwowzorze w jednym takcie, rozłożone zostały na dwa takty. Można by ten zabieg porównać do *double-time feel*<sup>42</sup>, jednak tempo utworu jest zbliżone do oryginalnego. Czas trwania utworu wynosi 2'58", a jego pulsacja to *swing feel*<sup>43</sup>.

Forma utworu składa się z intro i czterech przeprowadzeń chorusu jazzowego. Po krótkim wstępie fortepianu następuje ekspozycja tematu. Sekcja gra w typowy dla swingu sposób. Podstawowy rytm realizuje perkusja na *hi-hacie*<sup>44</sup>, bas prowadzi ćwierćnutowy *walking*<sup>45</sup>, gitara gra *four beats*, fortepian uzupełnia *compingiem*<sup>46</sup> partię

---

<sup>37</sup> *Swing* – okres w muzyce jazzowej, którego ramy czasowe można zawrzeć w latach 1931–1945. Jednak nie ma jednomyślności wśród historyków w tym względzie. Był to czas, w którym jazz był zaliczany do nurtu tzw. muzyki popularnej. Jedną z charakterystycznych cech dla tego okresu była działalność big bandów. Jak pokazuje wymieniony przykład, działały w tym czasie również jazzowe comba.

<sup>38</sup> Lester Young dokonał kilku nagrań *Indiany*, m.in. z trio w 1942 roku.

<sup>39</sup> Lester Willis „Prez” Young (1909–1959) – słynny amerykański saksofonista, będący inspiracją dla wielu jazzowych saksofonistów, w tym Charliego Parkera.

<sup>40</sup> Frederick William Green (1911–1987) – amerykański gitarzysta jazzowy swingowym, który przez prawie pięćdziesiąt lat był filarem rytmicznym Count Basie Orchestra. Jego styl grania akompaniamentów, tzw. *four beats*, nosi miano *Freddie Green style*.

<sup>41</sup> *Chorus* – jednostka formalna utworu jazzowego, zawierająca schemat harmoniczny tematu muzycznego; zob. [hasło:] *chorus* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, źródło on-line: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/chorus.html> [dostęp: 10.03.2024].

<sup>42</sup> *Double-time feel* – polega na zagęszczeniu przez sekcję rytmiczną dwukrotnie pulsu w stosunku do podstawowej miary taktu, w tym przypadku harmonia realizowana jest bez zmian. Termin *double-time* odnosi się do podwojenia tempa pulsu sekcji oraz harmonii utworu.

<sup>43</sup> *Swing feel* – rodzaj pulsu muzycznego, którego podstawową wartością jest triola ósemkowa. Sposób realizowania tego pulsu jest jednakże sprawą indywidualną wykonawcy zależną od stylu i tempa utworu.

<sup>44</sup> *Hi-hat* – instrument należący do zestawu perkusyjnego składający się z dwóch talerzy zamontowanych na stojaku, na których można grać nogą (mechanizm pedałowaty) lub rękami (pałkami).

<sup>45</sup> *Walking* – stały miarowy pochód basowy dający podstawę rytmiczną i harmoniczną.

solisty. Lester Young gra melodię piosenki jedynie przez kilka pierwszych taktów, po czym improwizuje, bazując na melodii i przebiegu harmonicznym oryginału. Po chorusie saksofonu następuje solo fortepianu, w którym sekcja nie zmienia sposobu gry. W kolejnym chorusie można usłyszeć solo perkusji na części  $\boxed{A}$  – z akompaniamentem sekcji rytmicznej w tle. W części  $\boxed{A}^2$  fortepian przejmuje pierwszoplanową rolę solisty. Kolejny przebieg formy należy do saksofonisty; zamiast tematu, improwizuje on w oparciu o harmonię. Całość kończy często spotykana w nagraniach z tego okresu fraza fortepianowa.

Utwór zachował z oryginału tylko schemat harmoniczny refrenu, zmienił zupełnie swój charakter i jest to z całą pewnością rekompozycja.

### **Przykład 3. Duke Ellington and His Orchestra**

W 1945 roku nagrań tego standardu dokonał jeden z najważniejszych big bandów w historii jazzu – Duke Ellington and His Orchestra. Utwór można znaleźć na LP *Duke Ellington Indiana Live Session* (czerwiec 1945<sup>47</sup>).

Jest to bardzo klasyczny przykład aranżacji bigbandowej. Z całej formy piosenki wykorzystany został, jak w większości jazzowych rekompozycji, tylko refren, przekształcony w jazzowy chorus o budowie  $\boxed{A}$   $\boxed{A}^2$  i z zachowanym oryginalnym przebiegiem harmonicznym (z kilkoma wyjątkami). Przebieg harmoniczny jest rozciągnięty podobnie jak w nagraniu Lestera Younga. Tonacja została zmieniona na tonację F major (jest to tonacja, w której standard jest zapisany w *Realbooku II*). Czas trwania nagrania wynosi 2'47", utwór utrzymany jest w pulsacji *swing feel*.

Forma całego utworu jest typowa dla orkiestrowych aranżacji z epoki swingu. Po czterotaktowym wstępie zagrany *tutti* następują ekspozycja tematu, chorusy z improwizacjami trąbki i klarnetu (zakończone modulacją do tonacji Bb major). Na zakończenie utworu pojawia się tylko druga część chorusu  $\boxed{A}^2$ .

W pierwszym przeprowadzeniu temat jest zharmonizowany na sekcję saksofonów; melodię główną prowadzą dwa saksofony, a pozostałe prowadzą równoległe głosy harmoniczne. Jest on przekształcony w przebieg ansamblowy, który opiera się bardziej na przebiegu harmonicznym niż na oryginalnej melodii. Dodatkowo pierwszych osiem taktów drugiej części chorusu  $\boxed{A}^2$  ma całkowicie zmienioną harmonię.

---

<sup>46</sup> *Compin'* – improwizowana realizacja akompaniamentu przez instrumenty harmoniczne.

<sup>47</sup> *RareVinyl*, źródło on-line: <https://eu.rarevinyl.com/products/duke-ellington-indiana-live-session-june-1945-french-vinyl-lp-album-record-30ja5135-659183?shpxid=ce5a251a-8eb0-4b70-8726-26ff0eb0a9fb> [data dostępu: 10.03.2024].

Improwizowane partie solowe bazują na przebiegu harmonicznym pierwowzoru. Partia solowa trąbki na pierwszych czterech taktach chorusu poprzedzona jest orkiestrowym *tutti*, a w kolejnych taktach posiada w tle kontrapunkty sekcji saksofonów (tzw. *background*). Nawiązują one motywicznie do tematu i podkreślają przebieg harmoniczny. Partia solowa klarnetu rozpoczyna się w dynamice *mf* z akompaniamentem saksofonów oraz sekcji dętej blaszanej wykorzystującej tłumiki. Solo zakończone jest częścią *tutti* w *fortissimo*. Dynamika ta jest następnie utrzymana w *special chorusie*<sup>48</sup> instrumentów dętych blaszanych. Ostatnia część **A** nawiązuje do początkowego ansamblu sekcji saksofonów.

Przykłady innowacji harmonicznymi to: w takcie szóstym dodana dominanta do submedianty |V/VI|, wtrącone substytuty trytonowe, wtrącone zwroty |II V|. Utwór, podobnie jak w wersji Lestera Younga, zachował z oryginału tylko strukturę harmoniczną. Jest to pełnoprawna kompozycja z melodiami tylko we fragmentach nawiązującymi do pierwowzoru. Skomponowane zostały całe nowe partie orkiestrowe – autor w przypadku tego utworu, który zachował nazwę *Indiana*, ma głęboką wątpliwość, czy jest to już kompozycja inspirowana, czy też rekompozycja.

Wielu gitarzystów opracowywało i nagrało standard *Indiana*, m.in.: Eddie Lang<sup>49</sup>, Barney Kessel, Bucky Pizzarelli<sup>50</sup> i John Pizzarelli<sup>51</sup>.

### 1.4.1.3 Kompozycje inspirowane

#### Przykład 4. *Donna Lee*

Kolejnym przykładem utworu, który bazuje na *Indianie*, jest utwór *Donna Lee* skomponowany przez Milesa Davisa i Charliego Parkera<sup>52</sup>. Utwór z pierwowzoru zachował tylko przebieg harmoniczny. Nagranie tego utworu odbyło się 8 maja 1947 roku wraz z utworem *Cheryl* (jest to imię córki Milesa Davisa) podczas pierwszej sesji po powrocie Charliego Parkera do Nowego Jorku po nieudanym wyjeździe na zachodnie wybrzeże, które skończyło się dla saksofonisty załamaniem nerwowym

<sup>48</sup> *Special chorus* – zaaranżowany na grupę instrumentów chorus lub jego fragment.

<sup>49</sup> Eddie Lang, właśc. Salvatore Massaro (1902–1933) – amerykański gitarzysta jazzowy, który współpracował m.in. z Joe Venutim, Bixem Beiderbecke’iem, Lonniem Johnsonem.

<sup>50</sup> John Paul „Bucky” Pizzarelli (1926–2020) – amerykański gitarzysta jazzowy; współpracował m.in. z Sarahą Vaughan, Arethą Franklin, Anitą Baker, Bennym Goodmanem, Talem Farlowem i synem Johnem.

<sup>51</sup> John Paul Pizzarelli Jr. (ur. 1960) – amerykański gitarzysta i wokalista jazzowy; nagrał blisko trzydzieści płyt solowych oraz wiele w roli sidemana.

<sup>52</sup> W autobiografii *Miles Davis* – Miles Davies, Quince Troupe – Miles Davis twierdzi, że *Donna Lee* jest jego kompozycją; zob. Troupe M. D., 1989, *Miles Davis* (org. *Miles. The Autobiography*), tłum. F. Łobodziński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Simon and Schuster, Inc. s. 102.

i siedmiomiesięcznym pobytem w Camarillo State Hospital w Kalifornii. Skład zespołu to Miles Davis na trąbce, Bud Powell na fortepianie, Tommy Potter na kontrabasie i Max Roach na perkusji. Utwór trwa 2'35" i jest utrzymany w pulsacji *swing feel*.

Forma całego utworu składa się z przeprowadzenia tematu, improwizowanych partii solowych Charliego Parkera (dwa chorusy), Milesa Davisa (na pierwszej części chorusu), Buda Powella (na drugiej części chorusu) oraz nietypowego przeprowadzenia tematu tylko na części  $\boxed{A}$  (podobnie jak u Ellingtona). Tak jak w omawianych wcześniej wersjach kompozycja ma dwa razy dłuższą formę niż pierwowzór.

Analiza harmoniczna:

|| I | V/II | V/V | /: | II | V | I | II/IV subV/IV | IV | IV/IV | III | V/II | V/V | /: | II | V ||  
 | I | V7/II | V/V | /: | II/VI | V/VI | VI | V/VI | VI | II/VI V/VI | VI | V/III | III V/II | II V | I V | V ||

Jak wynika z powyższej analizy, w warstwie harmoniczej również nastąpiły zmiany. Został tylko jeden akord zmniejszony, który w dwudziestym ósmym takcie pełni funkcję dominanty nonowej bez prymy wtrąconej do III stopnia. Występują również zwroty harmoniczne |II V/IV| w takcie ósmym oraz |II V/II| w takcie osiemnastym, w taktach dwudziestym pierwszym i dwudziestym drugim oraz w takcie dwudziestym szóstym jest wtrącony zwrot |II V/ VI|. W taktach dwudziestym dziewiątym i trzydziestym znajduje się *turnaround*<sup>53</sup> |III V/II| II V|. W takcie dziesiątym zastosowano subdominantę septymową wtrąconą do subdominanty |IV/IV|. Również akord dominantowy został rozbity na dwa akordy, tworząc zwrot |II V| w taktach piętnastym i szesnastym. Występują również substytuty trytonowe.

Skomponowana została nowa melodia, która zupełnie nie nawiązuje do pierwowzoru. Całość jest jednym z najbardziej typowych przykładów kształtowania melodyki bebopowej, cytowanej później przez muzyków jazzowych w wielu nagraniach. Ze względu na to można ją uznać za jeden z archetypów frazowania bebopowego i dlatego zostanie szczegółowo przeanalizowana.

Frazy utrzymane są głównie w rytmice ósemkowej z dodanymi triolami ósemkowymi, które nie tylko pełnią rolę ozdobników, ale również wnoszą nieregularne akcenty do melodii. Frazy przecinają zwykle kreskę taktową i bardzo rzadko zaczynają się od pierwszej miary w takcie. Mają bardzo nieregularny kształt i długość. Również skoki interwałowe oraz najwyższe dźwięki w melodii służą do nieregularnego

<sup>53</sup> *Turnaround* – rodzaj jazzowej kadencji, zwykle oparty na akordach zbudowanych na stopniach |I VI|III V| lub |III VI | II V | danej tonacji. Często bywa przekształcany.

przesuwania akcentów. Melodię tę możemy postrzegać tak, jak jest zapisana w taktach, jednak kiedy przesuniemy jej fragmenty o pół taktu w stosunku do przebiegu harmonicznego, okaże się, że wszystkie dźwięki precyzyjnie opisują harmonię. Charlie Parker słynął z tego, że przesuwał frazy w taktach podczas improwizacji, czym niejednokrotnie sprawiał problemy niektórym muzykom z zespołu<sup>54</sup>. Poniższa analiza melodyczna będzie uwzględniała te przesunięcia. Przykład nutowy 2 jest samodzielną transkrypcją autora pochodzącą z nagrania. W celu wyeliminowania wątpliwości zaznaczone zostały w nutach wszystkie znaki chromatyczne.

## Donna Lee

Przykład nutowy 2

<sup>54</sup> Troupe M. D., 1989, dz. cyt., s. 101.

Początek melodii jest przesunięty względem harmonii o pół taktu i zbudowany w oparciu o skalę *Be-bop Major*<sup>55</sup> – z dodaną obniżoną sekstą. Po wstępnym ozdobniku triolowym opisującym septymę wielką akordu melodia ma kierunek opadający i wykorzystuje praktycznie całą oktawę tej skali. Następnie opisany jest akord F7 (V/II), w którym po tercji akordu mamy skok w dół na kwintę C i zmianę kierunku melodii w górę – najpierw po dźwiękach właściwych dla akordu |F7|, by później wykorzystać alterowane nony zwiększoną i małą (G# i Gb), co jest bardzo charakterystyczne dla stylu Charlie Parkera. Kolejny akord |Bb7| opisany jest substytutem mediantowym<sup>56</sup> – pasażem zbudowanym na dźwiękach akordu |Dmin7(b5)| zakończenie tej frazy następuje w kolejnym takcie na dźwiękach seksty i kwinty |Bb7|. Następny fragment rozpoczyna się na czwartą miarę w takcie od chromatycznych dźwięków zmierzających (*approach*<sup>57</sup>) do kwarty akordu |Bbmin7|. Ambitus tej frazy zawarty jest pomiędzy kwartami akordu w obrębie oktawy. Najpierw skokiem trytonowym w dół osiąga septymę wielką akordu, która rozwiązuje się na prymę, od której rozpoczyna się tercjowy pasaż w górę po dźwiękach akordowych i *upper structures*. Kolejny akord |Eb7| opisany jest najpierw septymą, następnie skokiem w dół na nonę wielką F, od której rozpoczyna się pasaż w górę po |Fmin| do seksty akordu C zalterowanej na Cb(B). Po kolejnym skoku w dół melodia osiąga nonę małą Fb i poprzez prymę i septymę akordu rozwiązuje się na tercję |Abmaj| C. Akord ten jest opisany pasażem w górę zbudowanym na substytucie mediantowym |Cmin7|. Kolejno występuje wtrącony zwrot |II V| do subdominanty. Fraza rozpoczyna się jeszcze na akordzie |Ab|, natomiast na drugim stopniu znajduje się pasaż na substytucie mediantowym |Gbmaj7|. Dominanta wtrącona do czwartego stopnia |Ab7 – pianista wykonuje substytut trytonowy D7| opisana jest alterowaną kwintą E i tercją C. Kolejny takt rozpoczyna się od pierwszej dłuższej nuty w utworze – półnuty Eb będącej noną akordu |Db6|, po niej melodia opada, osiągając septymę małą, która jednak jest zagrana jako tzw. *ghost note*<sup>58</sup>.


<sup>55</sup> F. Balena, 2014, dz. cyt., s. 63.

<sup>56</sup> Substytuty mediantowe zostały omówione w rozdziale III.


<sup>57</sup> Bergonzi J., 2003, *Developing a Jazz Language vol.6*, Advance Music, Target Notes and Approach Notes, s. 53.

<sup>58</sup> *Ghost note* – jest to dźwięk bardziej zasugerowany niż słyszany, jest charakterystyczny dla idiomu jazzowego.

Akord |Gb7| |IV/IV| (interpretowany również jako dominanta VIIIb stopnia – *modal interchange*<sup>59</sup> ze skali eolskiej<sup>60</sup>) opisany jest przez sekstę i kwintę, a następnie opadającym pochodem od prymy osiąga tercję kolejnego tonicznego akordu |Abmaj| – w akompaniamencie słyszymy substytut medianowy tego akordu |cm7|. Po powtórzeniu tercji melodia wznosi się do kwinty z wykorzystaniem *passing note* D i wraca, by po dźwiękach diatonicznych po raz kolejny osiągnąć tercję |V/II| – |F7|. Figura melodyczna, która rozpoczyna się w tym takcie, jest wariantem melodii z drugiego taktu, w której zamiast skoku w dół mamy ruch do góry na kwintę,



a pozostałe dźwięki są prowadzone oktawę wyżej niż wcześniej. Kolejny akord |Bb7|, czyli |V/V|, opisany jest przez tercję i nonę, a następnie mamy dwa chromatyczne *approche* Cb i A opisujące prymę akordu Bb, po której pojawia się właściwa dla akordu septyma mała. Po skoku w dół na nonę C oraz dźwiękach pasażu |Cmin| w górę następuje chromatyczny *passing* w dół do dźwięku E, czyli kwarty zwiększonej, będącej w częstym użyciu przez muzyków ery bebopu. Warto zwrócić uwagę, że po raz kolejny wykorzystany jest substytut sekundowy na akordzie dominantowym (wcześniej występuje |Fmin| na |Eb7|) – ten sposób opisywania akordu będzie w późniejszym czasie charakterystyczny m.in. dla gitarzysty Wesa Montgomery’ego. Kończący pierwszą część zwrot |II V| opisany jest najpierw skokami interwałowymi od kwarty akordu |Bbmin|, by w następnym takcie opisać dominantę |Eb7| tym samym zwrotem melodycznym,



co na akordzie |F7| z taktu dwunastego przetransponowanym o sekundę wielką w dół. W takcie siedemnastym rozpoczyna się część druga tematu. Pierwsze cztery takty są powtórzeniem pierwszych czterech taktów utworu (w pierwszym takcie słychać przypadkowe dźwięki zagrane przez saksofon). Kolejna fraza opisuje zwrot |II V| do tonacji F minor (tonacja paralelna do Ab major), która utrzymana jest przez kolejnych siedem taktów. Melodia zaczyna się przedtaktem od dźwięków G i F (figura rytmiczna jest identyczna jak w czwartym takcie utworu). Muzycy jazzowi często stosują na zwrocie |II V| zabieg polegający na opisanu tylko

<sup>59</sup> *Harmony II* by Barrie Nettles, s. 43.

<sup>60</sup> *Skala eolska* – drugi modus skal kościelnych (plagalny do skali doryckiej) od XVI wieku uznana za jedną ze skal autentycznych (wprowadzona przez Glareanusa), w systemie tonalnym skala ta nosi nazwę minor naturalny. We wcześniejszym okresie skala ta funkcjonowała jako plagalna, a jej charakter opisał Eger z Kalkar jako *żałobny*, ciężki lub ochrypli, dlatego szczególnie nadaje się do smutnych treści.

jednego z tych akordów. Piąty takt rozpoczyna się od tercji dominanty, co przemawiałoby za takim właśnie rozwiązaniem. Fraza opiera się na dźwiękach skali C miksolidyjskiej<sup>61</sup> (zastosowane jest tutaj *modal interchange* z tonacji F major), a w kolejnym takcie występuje nona mała Db oraz alterowana nona zwiększona D# w rytmice triolowej (charakterystyczny zwrot, który pojawił się już wcześniej w utworze).

Następnie po dźwiękach C i Bb osiąga sekstę małą Ab, która znowu w rytmice triolowej opisana jest septymą małą Bb, potem przez dźwięki kwinty G i tercji E rozwiązuje się na prymę |Fmin|. Następują niemal dwa takty pauzy. Następną frazę rozpoczyna się nutą G od ósemkowego przedtaktu. Po skoku na kwintę |Fmin| C, korzystając z *line cliché*<sup>62</sup>, osiąga na pierwszej miarę kolejnego taktu tercję dominanty |C7| E opisaną noną zwiększoną D#, powtórzoną z kolei jako passing do nony D. Kolejny passing przez nutę Db prowadzi do prymy C i poprzez septymę małą Bb osiąga tercję |Fmin| Ab. Takt dwudziesty siódmy bazuje w dalszym ciągu na dźwiękach |Fmin|, kończy się prymą akordu i skokiem trytonowym w dół na tercję |G7| B. Rozpoczyna on pasaż zmniejszony po dźwiękach akordu B<sup>o</sup> (dominanta nonowa bez prymy |G7| |V/III|), następnie skokiem w górę na prymę akordu |G7|, po której poprzez septymę małą F i passing E osiąga tercję |Cmin| Eb. Kolejna fraza jest bardzo typowym przykładem opisanego *turnaroundu*, gdzie VI stopień jest przekształcony w |V/II|. Dźwięki opadają pochodem diatonicznym od Eb do septymy Bb, która rozwiązuje się na tercję |F7| A, ta później opada na nonę małą Gb i poprzez prymę i septymę akordu |F7| osiąga tercję akordu |Bbmin|. Akord ten opisany jest dźwiękami substytutu mediantowego |Dbmaj7| – pasaż w górę, a akord Eb7 opisany jest dźwiękami skali Eb miksolidyjskiej. Całość kończy pryma toniki Ab, po której następuje akord |Eb7|.

Niektóre najbardziej typowe dla bebopu zwroty melodyczne nawiązują wprost (być może w sposób nieświadomy) do utworów Jana Sebastiana Bacha, np. do melodii z pierwszego łącznika z fugi z I partity skrzypcowej. Możliwe, że podobieństwo fraz

<sup>61</sup> Eger z Kalkar tak opisuje charakter skali miksolidyjskiej: „Siódme modi jest skakaniem lub tańcem, słodkim, lubieżnym i rozkosznym” (Kalkar, 1989). Trzeba jednak pamiętać, że średniowieczna muzyka kościelna rządziła się trochę innymi prawami niż muzyka modalna tworzona w czasach współczesnych.

<sup>62</sup> *Line cliché Harmony 2* by Barrie Nettles, Berklee College of Music, s. 40.

wynika z logiki prowadzenia i rozwijania melodyki. Bach nierzadko pisał melodię przez kreskę taktową – podobnie robią to muzycy jazzowi.



Przykład nutowy 3

Powyższa, dość szczegółowa analiza tematu służy przedstawieniu logiki jego konstrukcji. Można w nim zaobserwować pracę motywiczną. Rozwijane charakterystyczne zwroty melodyczne nadają melodii spójność stylistyczną. Kolory użytych substytutów i alteracji tworzą specyficzne napięcia. Podobny sposób kształtowania melodii można zaobserwować w jazzowych improwizacjach.

Utwór *Donna Lee* jest przykładem kompozycji inspirowanej, gdyż posiada nową melodię tematu, a środki stylistyczne i fakturalne są już bardzo odległe od pierwowzoru. Należy jednak zwrócić uwagę, jak problematyczna i niejasna jest granica między rekompozycją a kompozycją inspirowaną. Szczególnie gdy porówna się wersję utworu *Indiana* Duke'a Ellingtona i *Donna Lee* Charliego Parkera.

Autor również nawiązał do tego utworu we własnej kompozycji zatytułowanej *Bird's Groove*<sup>63</sup>. Nawiązanie to jest pośrednie, gdyż dotyczy omówionego wcześniej utworu *Donna Lee*. Przytoczenie tej kompozycji ma na celu pokazanie ciągłości i ewolucji w pracy twórczej.

### Przykład 5. *Bird's Groove*

Utwór utrzymany jest w stylistyce *fusion*<sup>64</sup>, a partia perkusji nawiązuje do rytmów nowoorleańskiego *second line drumming*<sup>65</sup>. W całości kompozycja składa się z:

<sup>63</sup> *Bird's Groove* – kompozycja pochodząca z płyty: Piotr Pociąg Quartet *I See* (2017 ArtContest, nagrana w styczniu 2015 r.).

<sup>64</sup> *Fusion* – nazywany również jazz-rockiem, to styl muzyczny powstały w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX w. Jacek Niedziela w publikacji *Historia Jazzu. 100 wykładów* definiuje ten styl następująco: „[...] styl będący fuzją jazzu i rocka, charakteryzował się większą dynamiką zespołów [...]. Stosowano elektryczne i elektroniczne instrumenty. Do powszechnego użycia weszły też efekty dźwiękowe: chorus, distortion, flanger i octaver. Melodyka fusion wróciła do riffowych korzeni [...]. Sekcja rytmiczna bazowała na podziałach szesnastkowych”; zob. Niedziela J., 2009, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Katowice: infoMax, s. 359. Jazz od zawsze był fuzją różnych gatunków muzyki, również styl *fusion* z czasem przestał być tylko fuzją jazzu z rockiem, ale zaczął łączyć z jazzem muzykę z różnych stron świata i różne style muzyczne.

- intro,
- ekspozycji tematu,
- przetworzenia skonstruowanego z dwóch partii solowych: gitary i piano Rhodes,
- interludium,
- reprzyzy tematu,
- rozbudowanego outro, z partią solową perkusji.

Intro skonstruowane jest w oparciu o podstawowy schemat melo-rytmiczny z tematu. Utrzymany jest w *crossing rhythm*, w którym w metrum 4/4 wpisane jest 3/8. Powtórzony cztery razy czterotaktowy schemat składa się z motywu przedstawionego w poniższym przykładzie nutowym, a pozostały fragment jest wypełniany w sposób improwizowany.



Przykład nutowy 4

W temacie zacytowane zostały motywy z utworu *Donna Lee*. Motyw z początku tematu:



Przykład nutowy 5

oraz fragment melodii z II części:



Przykład nutowy 6

Przedstawione wyżej motyw i fraza użyte zostały jednak w zupełnie innym kontekście muzycznym. Temat ma formę  $\boxed{A} \boxed{A} \boxed{B} \boxed{A}$ , czyli inną niż utwór będący

<sup>65</sup> *Second line drumming* – styl gry perkusistów podążających za grupą instrumentów dętych w tradycyjnych orkiestrach grających podczas nowoorleańskich parad ulicznych. Styl ten był następnie wykonywany na zestawach perkusyjnych. Więcej na ten temat można znaleźć w rozdziale III; zob. Vidacovich H. R., 1995, *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, Nowy Jork: Alfred Publishing Co. Inc.

inspiracją. Części **A** są zbudowane na harmonii modalnej z centrum tonalnym C. Część **B** jest reharmonizacją fragmentu II części *Donna Lee*. Występują w niej akordy: ||Fmin|C/E|Fmin/Eb|D<sup>9</sup>|Eb/Db D/C|Dmin/C Db/Cb|Cmin| / ||, w tonacji C minor są to: ||IV|V/IV|IV|V/III|V/VI V/V|II subV| I | / || chromatyczny pochód w basie wykorzystuje *line cliché*.

Partie solowe w części przetworzeniowej zbudowane są w dwojaki sposób. Partia solowa gitary bazuje na otwartej formie części **A**, a część **B** pojawia się *on cue* na umówiony między muzykami znak na zakończenie improwizacji. Solo pianisty zbudowane jest na formie **A** **A** **B** **A**. Po przetworzeniu solowym występuje krótki fragment interludium, które zbudowane jest podobnie jak intro i przygotowuje reprzyę. Po reprzyzie tematu znajduje się outro, które zbudowane jest na riffie muzycznym z tematu:



Przykład nutowy 7

Ma ono dodatkowe cztery takty, w których improwizuje perkusista bez towarzyszenia innych instrumentów.

Jest to przykład pokazujący, jak daleko można odejść od pierwowzoru, a jednocześnie oddać hołd wielkiemu muzykowi. Nie jest to już jednak rekompozycja, a całkiem nowy utwór, gdyż wszystkie elementy dzieła muzycznego, z wyjątkiem fragmentu melodii, są całkowicie nowym materiałem dźwiękowym.

Score

# Bird's Groove

P. Pociask

♩ = 200

Guitar

Bass

Piano

Dr

The first system of the score consists of four staves. The top staff is for Guitar, the second for Bass, the third for Piano, and the fourth for Drums. The music is in 4/4 time with a tempo of 200 BPM. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The guitar part features a melodic line with triplets and slurs. The bass and piano parts provide a harmonic foundation with similar rhythmic patterns. The drums play a steady, syncopated groove.

G

B.

P

Dr

The second system continues the piece with four staves. The guitar part (G) has a more active melodic line with triplets. The bass (B.) and piano (P) parts continue their harmonic support. The drum part (Dr) maintains the groove with some variations in the snare and cymbal patterns.

G

B.

P

Dr

The third system concludes the piece with four staves. The guitar part (G) features a melodic phrase with triplets. The bass (B.), piano (P), and drum (Dr) parts continue their respective parts, ending with a final chord and drum hit.

Bird's Groove

Musical notation for measures 13-16. Includes staves for G (Guitar), B. (Bass), P. (Piano), and Dr. (Drums). Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated.

Musical notation for measures 17-20. Includes staves for G (Guitar), B. (Bass), P. (Piano), and Dr. (Drums). Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated. Chords listed in the piano part are fm, C/E, Fm/Eb, and D°.

Musical notation for measures 21-24. Includes staves for G (Guitar), B. (Bass), P. (Piano), and Dr. (Drums). Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated. Chords listed in the piano part are Eb/Db, D/C, dm/C, and Db/B.

The image displays a musical score for 'Bird's Groove' in a 4/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The instruments are: Guitar (G), Bass (B.), Piano (P), and Drums (Dr). The piano part features prominent triplet figures in both the right and left hands. The drum part maintains a steady, accented rhythmic pattern throughout.

Przykład nutowy 8

### 1.4.2. *I got Rhythm*

Innym przykładem utworu, który stał się ulubioną formą jazzmenów, jest wydany w 1930 roku przez George'a Gershwina<sup>66</sup> utwór *I got Rhythm* z musicalu *Girl Crazy*.

W tle tej kompozycji jest również oskarżenie Williama Granta Stilla, autora *Symphony No. 1, Afro-American*, o zapożyczenie przez Gershwina tej melodii z jego wcześniejszych występów. Teza ta nie została jednak nigdzie potwierdzona, a sama symfonia powstała kilka miesięcy później niż wydanie musicalu *Crazy Girl*<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> George Gershwin, wł. Jacob Gershwine (1898–1937) – amerykański kompozytor, którego dziadek pochodził z rodziny żydowskiej mieszkającej w Odessie. Gershwin dzięki swojej kompozycji *Błękitna rapsodia* z 1924 roku został uznany za pierwszego kompozytora, który wprowadził jazz do filharmonii. Jego kariera rozpoczęła się od napisanego przeboju *Swanee* (1919); skomponował wiele utworów orkiestrowych: m.in. *Concerto in F* (1925), *Cuban Overture* (1932), opery: m.in. *Porgy and Bess* (1935), musicale: m.in. *Lady, Be Good* (1924), *Strike up the Band* (1927), *An American in Paris* oraz muzykę filmową.

<sup>67</sup> W III części symfonii znajduje się dokładnie ta sama melodia, co w *I Got Rhythm*.

*I Got Rhythm* został przekształcony w jazzową formę *Rhythm Changes*, która w historii jazzu przeszła różne stadia modyfikacji będące niejako zwierciadłem kolejnych stylów jazzowych.

Pierwotna kompozycja posiada wpadającą w ucho melodię opartą na synkopowanej rytmice nawiązującej do stylistyki *ragtime*'u. Bazuje ona na wpisanych w metrum parzyste trójdzielnych grupach rytmicznych – *crossing rhythm*. Ten sposób grupowania ma pochodzenie afrykańskie, gdzie istnieje bardzo dużo utworów, w których występuje symultanicznie zarówno rytmika trójdzielna, jak i dwudzielna. W tym wypadku melodia prowadzona jest w rytmice ćwierćnut z kropką.

Poniżej znajduje się oryginalna forma musicalowa z 1930 roku. W całym utworze (przykład nutowy 9) mamy jeszcze trzydziestosiedmiotaktową część taneczną, trzydziestoczerotaktową część chóralną, sześćdziesięciośmiotaktową część taneczną i osiemdziesięciopięciotaktowy *encore*. Pierwowzór jest w tonacji F major, chociaż kilka źródeł podaje, że Gershwin napisał tę melodię w Db major.

Dla potrzeb niniejszej pracy dwudziestopięciotaktowa część  $\square$  oraz części nieujęte w przykładach nutowych nie zostaną poddane analizie. Będzie jej poddany tylko trzydziestoczerotaktowy refren, który został później przekształcony w formę trzydziestodwutaktowego *Rhythm Changes*.

Rozpoczyna się on w takcie dwudziestym szóstym i jak pokazuje przykład nutowy 9, nie ma on tak charakterystycznych dla późniejszych standardów kadencji |I VI |II V|, zwanych *turnaround*, oraz kadencji bluesowej. Ma natomiast zwroty |II V| I|. W takcie czterdziestym drugim rozpoczyna się fragment, który zostanie przekształcony w jazzowy *bridge*<sup>68</sup>. Zawiera on ciąg dominant wtrąconych z użyciem dodatkowych akordów opóźniających. Przebieg harmoniczny tej części kształtuje się następująco:

||A7 Gadd9/A|A7<sup>#9</sup><sub>#11</sub>A9|D A#5|C6/D D7|G7 Fadd9/G| G7<sup>#9</sup><sub>#11</sub> G9| G7/Db |C7 G7C7||

co odpowiada:

||V7/VI V7sus4/VI| V7<sup>#9</sup><sub>#11</sub>/VI V9/VI |V/II V/VI| V7sus4/II V/II|V/V V7sus4/V| V7<sup>#9</sup><sub>#11</sub>/V V9/V|subV/V|V7 V7/V V7 ||.

Akordy |Gadd9/A| i |Fadd9/G| są akordami *suspended*. Akordy |A7<sup>#9</sup><sub>#11</sub>| i |G7<sup>#9</sup><sub>#11</sub>| brzmiące jak półzmnieszone |Amin7b5| i |Gmin7b5| oraz zwiększony |Aaug|

---

<sup>68</sup> *Bridge* – część utworu muzycznego, zwykle utrzymana w kontrastującym charakterze w stosunku do pozostałych części. W często występującej jazzowej formie  $\square$   $\square$   $\square$   $\square$  *bridge'em* jest część  $\square$ .

pełnią rolę opóźnień do kolejnych akordów. Pojawia się również pokrewieństwo trytonowe G7/Db. W celu większej przejrzystości można uprościć zapis:

||V/VI| ∕ |V/II| ∕ | V/V| ∕ | subV/V | V ||.

I Got Rhythm

G. Gershwin

Days can be am - ny, with nev - er a Don't need what mon - ey can  
 buy. Both in the trees sing their day - ful of song  
 Why should - n't we sing a long? I'm chip - per all the day,  
 Hap - py with my lot. How do I get that way? Look at what I've got  
 I got rhy - thm, I got mu - sic, I got

my man, Who could ask for an - y - thing more? I got day - ses,  
 I green pas - tures, I got my man, Who could ask for an - y - thing  
 more? Old Man Trou - ble I don't mind him,  
 You won't find him Round my door! I got  
 star - light, I got sweet dreams, I got my man, Who could  
 ask for a - ny - thing more? who could ask for an - y - thing more?

Przykład nutowy 9 – ze zbiorów autora

### 1.4.2.1 Aranżacje

Pierwsze sześć nagrań *I got Rhythm* pochodzi już z 1930 roku<sup>69</sup>. Za jedno z pierwszych uchodzi sesja z CBS Radio Orkiestra Freddie Rich z 20 października 1930 roku, a pierwszego nagrania czarnoskórych muzyków dokonano 24 października – Louis Russel and His Orchestra. Według innego źródła pierwsze wydane nagranie odbyło się 23 października tego roku<sup>70</sup>, w wykonaniu Loring „Red” Nichols and His Five Pennies<sup>71</sup> z wokalistą Dickiem Robertsonem. Na pierwszych nagraniach można usłyszeć orkiestrę z różnorodną instrumentacją i z partiami wokalnymi, formy nawiązują wprost do musicalowego pierwowzoru z różnymi zmianami w kolejności części. Są to zatem tylko aranżacje.

<sup>69</sup> Pierwsze wykonanie na żywo odbyło się 14.10.1930 r. – Ethel Merman – śpiew (Crawford, 1993). Można też znaleźć informację o premierze *Girl Crazy* z 29.09.1930 r. *Second Hands Songs*, źródło on-line: <https://secondhandsongs.com/work/62850/ratings> [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Brali w nim udział młodzi muzycy, m.in.: Benny Goodman, Gene Krupa, Glenn Miller; uczestniczyli oni również w premierze utworu na Broadwayu.

### 1.4.2.2. Rekompozycje

#### Przykład 6. George Gershwin

Z 1931 roku pochodzi wersja utworu na fortepian solo, którą w wykonaniu samego kompozytora możemy posłuchać i oglądać w Internecie. W tej wersji określił on fragment, który został następnie przekształcony na jazzowy chorus. W 1934 roku Gershwin skomponował niezwykle barwne wariacje na fortepian i orkiestrę na temat *I Got Rhythm*. Są to przykłady autocyfatu i dotyczą trzydziestoczterotaktowego fragmentu utworu źródłowego. W wersji fortepianowej, podobnie jak w wersji musicalowej, nie występuje jeszcze *turnaround*, ale w zestawieniu akordów mamy nuty pedałowe oraz przesunięcia blokowe akordów.

Krótkiej analizie harmonicznnej poddana będzie wersja na fortepian solo. Utwór zaczyna się wprost od melodii i ma budowę  $\boxed{A} \boxed{A} \boxed{B} \boxed{A}$ , łącznik,  $\boxed{A} \boxed{A} \boxed{B} \boxed{A}$ . Forma każdej części jest symetryczno-okresowa i zbudowana jest z ośmiu taktów, z wyjątkiem ostatniej części  $\boxed{A}$ , która ma przedłużoną formę dziesięciotaktową. Cały chorus trwa więc nietypowo – trzydzieści cztery takty. Chorusey przeprowadzone w tonacji Db major i F major.

Przebieg harmoniczny części  $\boxed{A}$  w tonacji Db major:

$|| \text{Db Ebmin} | \text{Gb Ab} | \text{Db}^6, \text{E}^0 | \text{Gb Ab7} |$   
 $|\text{Db Ebmin} | \text{Gb Ab Gbmin} | \text{Db/Ab Eb9 Ebmin9/Ab Ab7} | \text{Db A}^{13} \text{Ab}^{13} ||$   
 $|| \text{I II} | \text{IV V} | \text{I} \# \text{IV}^0 | \text{IV V} | \text{I II} | \text{IV V} | \text{I II} | \text{IV V IVmin} | \text{V}^6_4 \text{V/V V7sus4 V} | \text{I subV/V V} ||$

W takcie trzecim występuje akord zmniejszony, którego nie da się odnieść do przebiegu funkcji harmonicznnych. Jest to ciekawy przykład, gdyż dźwięk Db z melodii jest prymą tonacji<sup>72</sup>. W anglosaskiej nomenklaturze akord ten jest nazywany *A Common Tone Diminished Chord*<sup>73</sup>.

W tonacji F major stylistyka przekształca się w typowy *ragtime*, z figurą akompaniującą w rytmie szesnastkowej grupowanej po trzy nuty, nałożonej na miarowy rytm ósemkowy w ręce lewej. Harmonia w niej wygląda następująco:

$|| \text{F F/C} | \text{gmin7 C7} | \text{F/A F/C} | \text{Gmin7 C7} | \text{F F/C} | \text{gmin7 C7 G7} |$   
 $|\text{F/C G9/B Gmin11/Bb C/Bb} | \text{F Db7} |$   
 $|| \text{I} | \text{II V} | \text{I} | \text{II V} | \text{I} | \text{II V V/V} | \text{I}^6_4 \text{V/V II V} | \text{I subV/V} ||$ .

<sup>72</sup> Piotr Czajkowski zastosował ten akord m.in. w *Walcu kwiatów* z baletu *Dziadek do Orzechów*.

<sup>73</sup> Zob. prof. Nancy Rogers z Florida State University, źródło on-line: [https://myweb.fsu.edu/nrogers/Handouts/Common-Tone\\_Dim\\_7\\_Handout.pdf](https://myweb.fsu.edu/nrogers/Handouts/Common-Tone_Dim_7_Handout.pdf).

W części **B** występuje bardzo podobny do musicalowego pierwowzoru łańcuch dominant wtrąconych z dodanymi akordami przejściowymi. Łączniki z punktu widzenia naszej analizy mają mniejsze znaczenie, gdyż w kolejnych rekompozycjach są całkowicie pomijane.

Przykład nutowy 10 – ze zbiorów autora

Opisany wyżej przykład w części w tonacji Db może być uznany za rekompozycję, a w tonacji F za transkrypcję na instrument solo.

### Przykład 7. Louis Armstrong

W grudniu 1931 roku Louis Armstrong dokonał rejestracji utworu w Chicago z mówioną partią wokalną; można ją uznać za pierwszą wersję, w której pojawiają się symptomy zmian harmoniczných – w partii basowej słycać substytut trytonowy dominanty wtrąconej do drugiego stopnia [subV/II]. W kolektywnym akompaniamencie w stylu nowoorleańskim można usłyszeć również wiele wtrąceń. Po raz pierwszy trzydziestoczerotaktowa forma utworu posłużyła muzykom jako baza do solowych i kolektywnych improwizacji. Utwór jest wykonany w tonacji Bb major – tonacji, w której *Rhythm Changes* będzie później najczęściej wykonywany. W drugim chorusie na części **A** gra akordowe solo gitarzysta Mike McKendrick<sup>74</sup>. Słynny trębacz nagrał ten utwór kilkakrotnie. Tę wersję można uznać za rekompozycję, gdyż jest to nagranie, w którym zmieniono całkowicie fakturę utworu, przebieg akordowy (*Changes*) został zamieniony na jazzowy chorus, a temat przekształcono i zharmonizowano w oryginalny sposób.

### Przykład 8. Stéphane Grappelli's Hot Four

Kolejne ważne z punktu widzenia gitary nagranie pochodzi z 1935 roku. Jest to wersja zespołu Stéphane Grappelli's Hot Four<sup>75</sup> w składzie: Stéphane Grappelli (v); Django Reinhardt<sup>76</sup> (g solo); Joseph Reinhardt (g); Pierre „Baro” Ferret (g); Louis Vola (b) zarejestrowana w Paryżu. Ten europejski zespół zanany przede wszystkim pod nazwą Quintette du Hot Club de France był jednym z najważniejszych zespołów jazzowych tamtych lat. Jako jeden z nielicznych wywarł wpływ na jazz amerykański. Warto podkreślić, że w czasach formowania się muzyki afroamerykańskiej w Stanach Zjednoczonych to właśnie zespoły mające w swoim składzie skrzypce, gitary, mandoliny i banjo, tzw. *string bands*, były najbardziej typowym składem muzycznym, grającym do tańca i akompaniującym wokalistom. Niektórzy historycy wysnuwają nawet tezę, że *ragtime* mógł być pierwotnie wykonywany przez takie właśnie składy<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> Mike McKendrick (1901–1965) – grał na gitarze, banjo i gitarze tenorowej. Współpracował z wieloma zespołami, m.in. Creole Jazz Band i Louis Armstrong and His Orchestra.

<sup>75</sup> Pod tą nazwą Decca Records wydała w 1935 roku płytę w USA.

<sup>76</sup> Jean Django Reinhardt (1910–1953) – gitarzysta romskiego pochodzenia urodzony w Belgii. Wirtuoz gitary w czasach przed wynalezieniem wzmacniacza gitarowego; odznaczał się dużą swobodą techniczną, mimo że podczas pożaru swojego cygańskiego wozu w 1928 roku poparzył sobie mocno palce: serdeczny i mały. Gitarzysta mimo to nauczył się grać od nowa dwoma palcami: wskazującym i środkowym, a pozostałych używał wyłącznie do gry akordowej. Od 1934 roku grał jako co-lider w zespole Quintette du Hot Club de France w Paryżu. Jest kompozytorem utworów jazzowych i orkiestrowych.

<sup>77</sup> Shipton A., 2007, dz. cyt.

W nagraniu mamy pierwsze rozbudowane solo gitarowe wykonane na formie *I got Rhythm*. W zespole poza solistą występują też dwie gitary akompaniujące. Forma chorusu jest trzydziestoczerotaktowa.

Akompaniament harmoniczny wykonują gitary w typowym dla stylu *gypsy jazz*<sup>78</sup>. W utworze mamy czterotaktowe intro, następnie przeprowadzenie tematu wykonane przez skrzypka. Część przetworzeniowo-solowa składa się z improwizowanego chorusu Grappelli'ego, kolejnych dwóch chorusów Django Reinhardta. Gitarzysta gra techniką *single note*<sup>79</sup> oraz techniką oktavową<sup>80</sup>. Kolejny chorus posiada solo kontrabasu na częściach  $\boxed{A}$   $\boxed{A^{\flat}}$ , solo gitary na bridge'u i solo kontrabasu na części  $\boxed{A}$ . Zamiast reprzyzy tematu na końcu utworu występuje improwizowane solo skrzypka. Cały utwór zyskał w tej wersji nową jakość brzmieniową, a na pierwszy plan wyszły w nim improwizowane partie solowe, jest to więc rekompozycja.

### Przykład 9. Joe Daniels and His Hot Shots in Drumsticks

Wyraźnie słyszalny *turnaround* w części  $\boxed{A}$  występujący w nagraniu z 1938 roku zespołu Joe Daniels and His Hot Shots in Drumsticks. *Rhythm Changes* posiada w swoim przebiegu harmonicznym jeszcze jeden charakterystyczny zwrot. Występuje on w taktach piątym i szóstym i zawiera akordy charakterystyczne dla bluesa<sup>81</sup>. W polskich, jak również w niektórych amerykańskich książkach do harmonii, akord ten jest rozpatrywany jako akord z podwyższoną prymą i sekstą w kontekście stopnia IV. Taki sposób rozumowania przyjął również autor. Zgodnie z tymi zasadami powstający na podwyższonym czwartym stopniu  $|\#IV^{\circ}|$  akord zmniejszony powinien rozwiązać się na akord dominantowy  $D^{\flat}_4$ . Sekwencję tę można często usłyszeć w taktach: drugim oraz piątym i szóstym, jak również w ostatnich dwóch taktach bluesa. Jest to następstwo akordów  $|I V/IV |IV \#IV^{\circ}|V^{\flat}_4|$ . W praktyce wczesnej muzyki jazzowej (od *ragtime*'u po

<sup>78</sup> *Gypsy jazz* – styl muzyczny zapoczątkowany przez Quintette du Hot Club de France. Instrumentarium zespołów *Gypsy* składa się z instrumentów strunowych, takich jak gitara, skrzypce i kontrabas. Typowy akompaniament, zwany *la pompe*, polega na graniu przez gitarzystę akordów na wszystkich czterech ćwierćnutach w taktie w ten sposób, że nuty na drugą i czwartą miarę są grane krótko i z akcentem. Podobny sposób wykonywania muzyki jazzowej można jednak znaleźć w nagraniach amerykańskiego duetu Joe Venuti – Eddie Lang z połowy lat dwudziestych XX wieku (*Black and Blue Bottom*).

<sup>79</sup> *Single tone* – technika gry melodycznej na gitarze prowadzonym jednogłosowo, w przeciwieństwie do techniki akordowej.

<sup>80</sup> Technika oktavowa jest omówiona szerzej w rozdziale III. Jest to jedno z pierwszych nagrań z użyciem tej techniki.

<sup>81</sup> Omawiany zwrot harmoniczny występuje w *Dipper Mouth Blues* zespołu King Oliver's Creole Band z 1923 roku. Jest to jedno z pierwszych nagrań jazzowych muzyków afroamerykańskich (wcześniejsze znane to Kid Ory *Society Blues* z 1921 roku).

utwory swingowe) można znaleźć różne typy tych akordów. Podobnie jak w poprzednich wersjach, zmiany fakturalne i harmoniczne wskazują tę wersję jako rekompozycję.

W przebadanych przez autora nagraniach z lat 1930–1950 w utworze *I got rhythm* tego typu kadencja zwykle nie występuje. Do ciekawych wyjątków należą nagrania Arta Tatum i Dona Byasa.

#### **Przykład 10. Art Tatum**

Art Tatum w tym okresie wprowadzał najodważniej zmiany harmoniczne do *I got Rhythm*. W jego nagraniu z 1940 roku w tonacji Bb major najpierw słyszymy nuty pedałowe F, a następnie nuty te wraz z akordami zmieniają się w chromatycznej progresji aż do dźwięku B. W jego nagraniu w trio z 1944 roku (Tiny Grimes – gitara, Slam Stewart – bas), w którym Tatum wprowadza łańcuch dominant wtrąconych w części A w ten sposób |F#7 B7|E7 A7| D7 G7|C7 F7|, stosuje on również kadencję bluesową. W nagraniu tym Tiny Grimes<sup>82</sup> gra solo na dwóch częściach A. Tempo tego utworu wynosi 320 BPM (Beat per Minute). Utwór poprzez zmiany harmoniczne i fakturalne odchodzi już daleko od pierwowzoru i jest to rekompozycja.

#### **Przykład 11. Don Byas / Slam Stewart**

Nagranie pochodzi z koncertu duetu Don Byas / Slam Stewart (Town Hall, Nowy Jork 1945 r.). Utwór zagrany jest w tempie 290 BPM, forma skrócona jest do trzydziestu dwóch taktów. Jest to jedno z pierwszych nagrań bez instrumentu harmonicznego, basista wyraźnie ogrywa kadencję bluesową w szóstym takcie części A, a solo kontrabasu wykonane jest smyczkiem (*arco*) z jednoczesnym śpiewem basisty. Podobnie jak wyżej, nowa szata brzmieniowa oraz przesunięcie ciężaru utworu na improwizowane partie solowe sprawiają, że jest to rekompozycja.

Na stronie *Internet Archive* można znaleźć 755 jazzowych nagrań *I got Rhythm*. Warto odnotować, że w latach trzydziestych utwór ten został nagrany przez orkiestry muzyków, którzy brali udział w premierze musicalu *Girl Crazy*. Benny Goodman ze swoim zespołem żywiłowo wykonał utwór podczas koncertów: w *Make Believe Ballroom* w 1937 roku i w *Carnegie Hall* w 1938 roku (na wibrafonie grał Lionel Hampton), a Glenn Miller and His Orchestra nagrał utwór w 1937 roku.

---

<sup>82</sup> Lloyd „Tiny” Grimes (1916–1989) – grał na gitarze tenorowej – czterostrunowej. Nagrywał z Charliem Parkerem, brał udział w koncercie Moondog Coronation Ball (Cleveland) 21.03.1952 r., który uchodzi za pierwszy koncert rock’n’rollowy.

### 1.4.2.3. Rhythm Changes

Nazwa *Rhythm Changes* nie wskazuje na zmiany rytmiczne. Jest to zbitka dwóch słów, w których słowo *Rhythm* zaczerpnięte jest z tytułu *I got Rhythm*, a *Changes* oznacza przebieg akordowy. W przypadku tej formy mówimy już o kompozycjach inspirowanych, które bazują na formie oraz przebiegu harmonicznym *I got Rhythm*. Sprawą dyskusyjną jest to, czy jedynym wyznacznikiem nowej kompozycji powinna być tylko melodia, ale obecnie takie rozwiązanie jest powszechnie stosowane. W literaturze amerykańskiej możemy znaleźć przykłady wykorzystywania schematu harmonicznego opatrzonego innym tytułem nawet bez skomponowania nowej melodii. Jerry Bergonzi sięga po ten zabieg w materiałach edukacyjnych, np. *Brontosaurus Walk (Giant Steps)*<sup>83</sup>.

#### Przykład 12. *Shang*

W 1932 roku Sidney Bechet and His New Orleans Feetwarmers nagrał kompozycję *Shang*, która ma chorus trzydziestoczerotaktowy oraz harmonię taką samą jak *I got Rhythm*. Zagrana jest ona w stylu nowoorleańskim, a nieco po połowie utworu zmienia tonację i przebieg akordowy, który oparty jest na akordach z kadencji | I IV I V |. Utwór nagrany jest w tonacji Bb major, a moduluje do Ab major. Utwór posiada całkowicie nową melodię oraz fakturę.

#### Przykład 13. *Shoe Shine Boy*

*Shoe Shine Boy* Count Basie Orchestra (1936) i *Lester Leaps In* (1939) Lestera Younga to utwory, które stały się standardami jazzowymi. Mają one nowe tematy, formę trzydziestodwutaktową, w tematach i *Shoe Shine Boy* nie słychać jeszcze zmian harmonicznymi, które pojawiają się w części przetworzeniowej *Lester Leaps In*. W akompaniamencie pojawia się akord zmniejszony ( $\#IV^{\#6}$ ), soliści stosują *blue notes*. Zastosowane są środki aranżacyjne, np. *stop time*. W utworze z 1939 roku w tle słychać znakomitą grę sekcji rytmicznej z Freddie Greenem na gitarze. Wyżej wymienione przykłady są typowe dla kompozycji inspirowanej.

---

<sup>83</sup> Bergonzi J., 1994, *Inside Improvisation vol. 1*, Melodic Structures, Advance Music.

#### Przykład 14. *Cottontail*

Kolejny ważny utwór w formie *Rhythm Changes* to nagrany w 1940 roku *Cottontail* z repertuaru orkiestry Duka Ellingtona. Podobnie jak w nagraniu Lestera Younga, opisana wyżej kadencja bluesowa nie występuje w temacie, ale jest już w chorusach do improwizacji.

Autor posiada partyturę tego utworu wykonaną dla Jazz at Lincoln Center Library przez Davida Bergera i Brenta Wallaraba. Tempo utworu wynosi 234 BPM. Utrzymany jest on w tonacji Bb major. Kompozycja ma siedem przeprowadzeń chorusu jazzowego. Każdy chorus składa się z części  $\boxed{A}\boxed{A}\boxed{B}\boxed{A}$ . Ekspozycja tematu ma skróconą do czterech taktów ostatnią część  $\boxed{A}$ , natomiast reprzyza tematu pojawia się tylko w ostatniej ośmiotaktowej części  $\boxed{A}$ . Przetworzeniowa część solowa zawiera: improwizowaną partię saksofonu tenorowego (Ben Webster) trwającą dwa pełne chorusy; chorus złożony z zaaranżowanego ansamblu instrumentów dętych blaszanych na częściach  $\boxed{A}\boxed{A}$  oraz partii solowych: saksofonu barytonowego (Harry Carney)  $\boxed{B}$  i fortepianu Duke'a Ellingtona  $\boxed{A}$ . Kolejne pełne przeprowadzenie chorusu wykonane jest przez ansambl sekcji saksofonów. Ostatnie przeprowadzenie zbudowane jest z wykorzystaniem techniki *call and response* między sekcjami instrumentów dętych drewnianych i blaszanych na  $\boxed{A}\boxed{A}$  oraz części  $\boxed{B}$  wykonanej *tutti* i wspomnianym wcześniej przeprowadzeniu tematu tylko na części  $\boxed{A}$ .

Temat w swojej pierwszej ekspozycji zagrany jest przez cztery instrumenty – saksofon altowy i barytonowy, pierwszą trąbkę i pierwszy puzon. W siódmym takcie dołącza do niego akompaniament rytmiczno-akordowy instrumentów dętych blaszanych, utrzymany przez całą kolejną część  $\boxed{A}$ . *Bridge* wykonany jest solo na trąbce II (Cootie Williams) z *backgroundem* całej sekcji saksofonów. Ostatnia skrócona część  $\boxed{A}$  wykonana jest przez *tutti* orkiestry z wyłączonymi głosami trąbki II i saksofonu tenorowego. Pierwsza partia improwizacji posiada akompaniament sekcji rytmicznej na częściach  $\boxed{A}$ . Na część  $\boxed{B}$  natomiast dołożone są krótkie wstawki harmonicjno-rytmiczne (klarnet, trąbka I i III oraz puzon III). Na zakończenie pierwszego chorusu występuje utrzymana w dynamice *ff* partia orkiestrowa (dęte blaszane plus klarnet). W kolejnym chorusie wstawki harmoniczne pojawiają się również na części  $\boxed{B}$  (*brasses*).

Warto wspomnieć jeszcze o ansamblu saksofonowym, który wykonany jest przez wszystkie pięć saksofonów. Prowadzą one swoje głosy w technice blokowych *voicingów* w układzie skupionym (*close*), w którym melodię główną wykonują dwa

skrajne głosy – saksofon altowy i barytonowy, a pozostałe uzupełniają ją harmonicznie. Ostatnia część [B] wykonywana jest przez całą orkiestrę w ten sposób, że głosy dętych drewnianych i blaszanych dublują się. Ostatnia tematyczna część [A] zagrana jest dokładnie w taki sam sposób jak na początku utworu.

W utworze wprowadzone są zmiany harmoniczne w stosunku do pierwowzoru. W części [B] tematu trzy pierwsze dominanty są akordami alterowanymi, a ostatni akordem *suspended*: ||D7b9| ∕ |G7b13| G7#9|C7b13|C7b9|F7sus4| ∕ ||. Akordy alterowane są często stosowane również w częściach solowych. W ostatniej części [A] improwizacji Bena Webstera występuje wcześniej opisywany akord zmniejszony |#IV#6|, czyli E°. W ansamblowym chorusie instrumentów dętych tonika |Bbmaj| lub |Bb6| została zastąpiona akordem pochodzącym z bluesa: |Bb7| (*special function dominants*<sup>84</sup>). W tym samym chorusie mamy często używany akord zmniejszony (nie zawsze jest to dominanta VII stopnia), są substytuty trytonowe, akordy półzmniejszone, przesunięcia chromatyczne akordów. Podobne zamiany są wprowadzone w części ansamblowej saksofonów, np. *approach* chromatyczny |B7|C7|, subdominanta wtrącona do subdominanty |IV/IV| |Ab| i wiele innych.

Melodia tematu jest na nowo skomponowana i w żaden sposób nie wiąże się z *I got Rhythm*. Zaczyna się od *upper structures* akordu |Bb| – nony C, a w takcie piątym mamy kwartę lidyjską E na akordzie |Bb7|, która pochodzi tu raczej ze skali bluesowej. Końcowa regresja motywiczna tej melodii posiada dźwięki, które kilka lat później będą stosowane przez muzyków stylu bebop: dwie seksty G i G#<sup>85</sup> na akordzie |Bb|, dwie septymy F i F# na akordzie |G7|, dwie tercje Eb i E na akordzie |C7|.

Bb   Gm7   Cm7   F7   Bb   Gm7   Cm7   F7

Bb7(#11)   Eb   Ebm   Bb   Gb13   C7   F7

Przykład nutowy 11

Utwór ten znacznie odbiega od pierwowzoru, jednak poprzez zachowanie schematu harmonicznego i formalnego zaliczany jest przez autora do kompozycji inspirowanej.

<sup>84</sup> Nettles B., 1987, *Harmony 4 by Alex Ulanowsky*, Berklee College of Music, s. 8.

<sup>85</sup> *Bebop scale* – Balena F., dz. cyt., s. 62.

### Przykład 15. Inne

Najpopularniejsze utwory zbudowane na tej formie to:

- *Oleo* Sonny'ego Rollinsa nagrany co najmniej w 173 wersjach,
- *Anthropology* Charliego Parkera z 1946 roku nagrany co najmniej 142 razy<sup>86</sup>.

Inne kompozycje oparte na tej formie to m.in.: *The Eternal Triangle* (Sonny Stitt), *Fungii Mama* (Blue Mitchel, ok. 1964), *Yeah Man* (Flecher Henderson, 1933), *Stomp It Off* (Jimmie Lunceford, 1934), *Don't Be That Way* (Chick Webb, 1934), *Blow Top* (Count Basie, 1940), *Apple Honey* (Woody Herman, 1945), *Rhythm-A-Ning* (Thelonius Monk, 1957), *The Serpent's Tooth* (Miles Davis, ok. 1953), *The Theme* (Miles Davis, ok. 1955).

Swoją popularność *Rhythm Changes* zawdzięcza prostej i otwartej na przekształcenia budowie oraz permanentnemu wykorzystaniu przebiegów dominantowych. Harmonia ta ulegała licznym przekształceniom, podążając niejako za stylem danej epoki jazzowej.

Przykładami gitarowymi współczesnych kompozycji opartych na strukturze *Rhythm Changes* są utwory *Wee*<sup>87</sup> oraz *Flat Out* z repertuaru Johna Scofielda<sup>88</sup>.

### Przykład 16. Flat Out

*Flat Out*<sup>89</sup> to utwór, który został opublikowany na płycie pod tym samym tytułem w 1989 roku. Jest to oryginalna kompozycja Scofielda.

Forma całości składa się z: intro, ekspozycji tematu, przetworzenia (improwizowana partia solowa gitary, partia solowa kontrabasu i perkusji) oraz reprzyzy tematu. Tempo utworu to 264 BPM, tonacja Bb major, czas trwania 3'43".

Trzydziestodwutaktowy chorus utworu składa się z ośmiotaktowych części AABA. Kompozycję otwiera czterotaktowe intro perkusji, w czwartym takcie występuje *stop time* na pierwszą miarę, a gitara zaczyna temat z przedtaktem.

Przebieg harmoniczny tematu:

---

<sup>86</sup> Charlie Parker napisał siedemnaście utworów opartych o formę *Rhythm Changes*: *Red Cross* (1944), *Shaw Nuff* (1945), *Thriving from a Riff* (1945), *Moose the Mooche* (1946), *Bird's Nest* (1947), *Chasing the Bird* (1948), *Dexterity* (1947), *Crazeology* (1947), *Constellation* (1948), *Ah-Leu-Cha* (1948), *Steeplachase* (1948), *Passport* (1949), *An Oscar for Treadwell* (1950), *Swedish Schnapps* (1952), *Kim* (1952), *Celerity*.

<sup>87</sup> Utwór *Wee* pochodzi z koncertowego albumu John Scofield Trio LIVE *EnRoute* nagranych w grudniu 2003 roku w Blue Note Jazz Club w Nowym Jorku (Steve Swallow – b, Bill Stewart – dr).

<sup>88</sup> John Scofield (ur. 1951) – amerykański gitarzysta jazzowy. Jest uważany za jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych gitarzystów w całej historii jazzu. Grał i współpracował z takimi muzykami jak Miles Davis, Billy Cobham, Medeski/Martin/Wood, Joe Lovano, Jack DeJohnette, Pat Metheny, Gerry Mulligan, Chet Baker.

<sup>89</sup> Płyta *Flat Out* została nagrana w grudniu 1988 roku, w składzie: Don Grolnick – organy Hammonda B3, Anthony Cox – b, Johnny Vidacovich i Terry Lyne Carrington – dr.

	Bb	cmin7 F7	Bb	cmin7 F7	Bb Bb/D	Eb Ebmin6/E	Bb/F G(c#min7/G)	B7	
	Bb	cmin7 F7	Bb	cmin7 F7	A A/C#	D D#°	A/E B7	bmin7 E7	
	amin/D	∕	G9	∕	A/C	∕	F7sus4	B13	
	Bb	cmin7 F7	Bb	cmin7 F7	Bb Bb/D	Eb Ebmin6/E	Bb/F G(c#min7/G)	B7	
	I	II V	I	II V	I	IV IV<sub>min</sub>	I subV/II	subV	
	I	II V	I	II V	V/III	III			

A major:| I | IV IV<sub>min</sub>| I V/V|II V ||

(Bridge) Bbmaj: || V/VI | ∕ | V/II | ∕ | V/V | ∕ | V |subV||.

Harmonia w kilku miejscach odchodzi od typowego schematu *Rhythm Changes*. W części [A] w piątym takcie jest modulacja do tonacji A major. Jest ona w pokrewieństwie kwintowym do pierwszego akordu w części [B]. Scofield w pierwszym takcie tej części gra akord |Amin|, natomiast takt przed częścią [B] występuje zwrot |II V| do tego właśnie akordu.

Występowanie substytutu trytonowego jest typowe, natomiast bardziej interesujące jest użycie molowego substytutu trytonowego w takcie siódmym części [A]. Substytut ten, a także jak akord |Amaj| nałożony na |Cmaj| pochodzą z zastosowania skali *diminished half-tone*<sup>90</sup>. Przykład nutowy 12 pokazuje akordy, jakie możemy na niej zbudować. Przekształcenia enharmoniczne służą do czytelnego pokazania akordów.

Przykład nutowy 12

Aranżacja utrzymana jest w stylu postmodernistycznym<sup>91</sup>: *up tempo*<sup>92</sup>, liczne zatrzymania i akcenty w sekcji rytmicznej poprzeplatane fragmentami *walkingowymi*, brak fortepianu. Akustyczne brzmienie kontrabas i perkusji kontrastuje z gitarą z brzmieniem typu *chunch*<sup>93</sup>. Duża część melodii bazuje na skali bluesowej (*Blues*

<sup>90</sup> Balena F., 2014, dz. cyt., s. 32.

<sup>91</sup> Styl jazzu łączący tradycję z nowoczesnością, mający wiele odmian – jedną z nich jest nawiązywanie do tradycji nowoorleańskich z jednoczesnym wykorzystywaniem nowoczesnych sposobów gry. Więcej na ten temat można znaleźć w rozdziale *Postmodern Jazz* [w:] Shipton A., 2007, dz. cyt., s. 712.

<sup>92</sup> *Up tempo* – termin na określenie szybkiego tempa, powyżej 208 BPM (najszybszego tempa możliwego do ustawienia w tradycyjnym metronomie).

<sup>93</sup> *Chunch* (ang. ‘chrupiący’) – barwa gitary uzyskana na lekko przesterowanym wzmacniaczu gitarowym; służą do tego również różnego rodzaju efekty typu *booster* czy *overdrive*.

*Octatonic*<sup>94</sup>) paralelnej do tonacji głównej (G do Bb) (przykład nutowy 13). Dodane są do niej dźwięki opisujące harmonię.



Przykład nutowy 13

Pierwszy motyw rozpoczyna się od przedtaktu i opisuje kwintę (F) sekstą (G) akordu |Bbmaj|. Skokiem w górę osiąga on prymę tego akordu zagrana *staccato*. W kolejnym motywie występuje *blue note* – obydwie tercje mała Db i wielka D, po których melodia opada po dźwiękach Bb G F. Nuta E zagrana na pierwszą miarę kolejnego taktu jest częścią akompaniamentu. Następną frazę rozwija pierwszy motyw – *blue notes* zagrane są dwudźwiękami i w innym rytmie. W kolejnym takcie opisuje ona harmonię, najpierw dwudźwiękiem G-Eb (dźwięki akordu |Cmin|), a następnie dwudźwiękiem A-C (dźwięki |F7|) opisane z dołu noną G. Takt piąty zaczyna się fragmentem, w którym melodii towarzyszy drugi głos opadający w dół po dźwiękach zaczerpniętych z akordów. Są to pryma Bb i septyma Ab akordu |Bb7|, następnie tercja G |Eb|, tercja Gb |Ebmin6| i pryma F (V<sup>6</sup><sub>4</sub>). Zastosowane są obydwie warianty subdominanty: minorowa pochodzi z wersji fortepianowej Gershwina, a subdominanta z podwyższoną prymą z kadencji bluesowej (gra ją kontrabas). Melodia w górnym głosie najpierw skokiem z D na F osiąga najwyższą nutę w temacie, a następnie obniża się do dźwięku Bb, by z kolei wspiąć się do dźwięku D. Całość utrzymana jest w rytmice ćwierćnotowej urozmaiconej synkopami przed i po pierwszej mierze w takcie szóstym.



W ostatnich dwóch taktach części [A] występują substytuty: najpierw |C#min|, a następnie |B7|. W melodii są one opisane najpierw współbrzmieniem septymy wielkiej między tercją E a noną D# akordu, a kolejny akord opisany jest tercją D# i kwintą F#. Tercja jest opisana od dołu dźwiękiem C#.

Pierwsze cztery takty części [A<sup>2</sup>] są identyczne jak w części [A]. Następną frazę rozpoczyna się tymi samymi figurami melo-rytmicznymi, ale w tonacji o sekundę małą niżej. Zmiana melodyki następuje



<sup>94</sup> Balena F., 2014, dz. cyt., s. 53.

w takcie siódmym tej części, gdzie opisany jest akord |B7| współbrzmieniem septymy między tercją D# a noną C#. Następnie melodia opada do septymy akordu. W ostatnim takcie tej części mamy pochod dźwięków w górę od F# do B ze współbrzmieniem nuty D; dźwięki te opisują akordy |Bmin7| i |E7|.

W części [B] zamiast melodii mamy *walking* basowy i akompaniament gitarowy. Na pochodzie basowym opisującym akord |D7| gitarzysta wykonuje |Amin|, na |G7|, gra dźwięki B (tercja), A (nona), F (septyma). Opisywany wcześniej substytut tercjowy pochodzący ze skali *diminished half-tone* pojawia się w takcie piątym i szóstym tej części. W takcie siódmym mamy współbrzmienia, w których stojący dźwięk D towarzyszy nutom Bb i C. Są to kwarta i kwinta F7. W ostatnim takcie jest substytut trytonowy B13. Cała część [A] jest następnie powtórzona bez zmian.

Temat utworu brzmi nowocześnie poprzez zastosowanie w nim środków harmoniczných, rytmicznych, artykulacyjnych i melodycznych. Osadzony jest on jednak mocno w tradycji poprzez użycie skali bluesowej. Środki artykulacyjne zastosowane przez gitarzystę to *legato* w różnych odmianach gitarowych<sup>95</sup>, *staccato*, *banding*. Użyte przez gitarzystę współbrzmienia tworzą specyficzne dudnienia wywołane barwą *chunch*. Gitarzysta gra z dużą kulturą muzyczną, odpowiednio cieniując dynamicznie dźwięki, stosuje również *ghost notes*, używa potencjometru zmiany głośności *volume* w celu wywołania efektu nabrzmiewania dźwięku. *Flat Out* stanowi przykład nowoczesnej kompozycji inspirowanej, o czym stanowią wyżej wymienione zmiany harmoniczne, fakturalne i brzmieniowe.

Poniższe nuty są transkrypcją autora z nagrania.

---

<sup>95</sup> Więcej o środkach artykulacji na gitarze znajduje się w rozdziale III.

# Flat Out

John Scofield  
opr. P. Pociask

♩ = 264

**A**

9

**A**

13

17

**B**

21 D7 G7 C7 F7

**A**

29

33

33


Przykład nutowy 14

Partia solowa gitary trwa cztery chorusy. W celu pokazania stylu gitarzysty oraz zobrazowania jednego z najistotniejszych elementów dzieła jazzowego zanalizowany będzie początkowy fragment improwizacji. Można w nim zauważyć bardzo stylowy



sposób gry nawiązujący do bluesa, a w szczególności do melodyki opartej na skali bluesowej, która często grana jest niezależnie od przebiegu harmonicznego. Trafnie pisze o tym zjawisku Dariusz Terefenko<sup>96</sup>:


„[...] To podparcie harmoniczne kreuje, typowe dla bluesa, charakterystyczne tarcia między melodią a harmonią. Źródłem tych tarć mogą być również ekspresyjne środki wyrazu, dysonująca chromatyka bluesowa, a przede wszystkim niezależna linia melodyczna rozwijająca się bez odniesienia do towarzyszącego tła harmonicznego [...]”.

W akompaniamencie basisty występują zmiany powodujące, że słyszymy nieco inny kontekst harmoniczny niż zazwyczaj. Zamiast typowego *turnaroundu* w pierwszym takcie mamy pochod charakterystyczny dla kadencji bluesowej |Bb Bb/D Eb E<sup>o</sup> F7 |, czyli ||I IV #IV| V ||. W akompaniamencie części [A] zachodzą daleko idące zmiany; w drugim takcie pojawiają się dźwięki opisujące akord |Abmaj|, a w trzecim akord |Gbmaj|, tworząc degresję całotonową.

Gitarzysta zaczyna solo od trzeciej miary tercją G i noną F akordu |Eb7|, w kolejnym takcie posługuje się septymą Eb akordu  |F7| i *blue note* Db pochodzącym ze skali bluesowej<sup>97</sup>.

Po antycypującej kolejny takt prymie |Bb| następują dwie tercje tego akordu Db i D mające ten sam bluesowy koloryt. W takcie czwartym występuje tylko septyma Eb akordu |F7|. W następnych czterech taktach basista najpierw powtarza figurę z pierwszych dwóch taktów chorusu, a następnie gra po dźwiękach akordów |Eb| i |F|. Motyw gitarowy rozpoczyna się od opisanie septymy małej |Bbmaj| Ab nutą G i skokiem septymowym na tercję Eb. W szóstym takcie gitarzysta gra między innymi *blue notes*: Eb-E i Db – D, frazę kończy *blue notes* Eb – E oktawę niżej. Nawiązanie do tematu utworu poprzez zacytowanie jego fragmentu z taktu trzeciego

i czwartego występuje w drugim powtórzeniu części [A]. Fraza  ta w kolejnych taktach ulega rozwinięciu motywicznemu i do końca części bazuje na skali bluesowej. W takcie trzynastym improwizacji występuje charakterystyczne dla Scofielda współbrzmienie septymy wielkiej między tercją  akordu |Bb7| D a bluesową tercją Db.

*Bridge* rozpoczynają alteracje harmoniczne akordu |D7|: Eb (nona mała), Ab (tryton), E# (nona zwiększona) i znowu Eb (nona mała). 

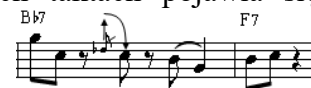
<sup>96</sup> Terefenko D., 2020, *Teoria Jazzu*, Kraków, PWM, s. 150.

<sup>97</sup> Więcej na temat skali bluesowej znajduje się w rozdziale III.

Akord |G7| opisany jest skalą miksolidyjską z jedną alteracją C# (kwarta zwiększona). Kolejna dominanta wtrącona |C7| opisana jest również skalą miksolidyjską z jedną alteracją D# (nona zwiększona). Kończący tę część akord |F7| buduje duże napięcie poprzez użycie alteracji: Gb (nona mała), następnie po prymie F jest G (nona wielka) i chromatyczny *passing* w górę przez G# (nonę zwiększoną), A (tercję wielką) do Bb (kwarta czysta). W drugim takcie |F7| jest pasaż na akordzie zwiększonym |F7aug|.



Ostatnią część **A** chorusu otwiera pattern melodyczny opisujący akordy |Bb G7|, czyli |I V/II|. W drugim takcie mamy pauzę, dającą nieco przestrzeni po dość gęsto zaimprovizowanych częściach **A'** i **B**. W dwudziestym siódmym takcie chorusu rozpoczyna się mocno schromatyzowana fraza, która najpierw korzysta ze wszystkich nut *cliché* od septymy A do kwinty F akordu |Bb7|, następnie prowadzona jest w dół po dźwiękach pasażu |Bb6|, z kolei na akordzie |F7| występuje chromatyczne podejście od kwinty C do septymy E. Po powtórzonym dźwięku Eb melodia opada po dźwiękach skali Bb bluesowej. Po osiągnięciu tercji małej Db (*blue note*) zmienia się kierunek poprzez tercję D |Bb7| i wspina się do kwinty akordu C |F7|. W ostatnich dwóch taktach pojawia się artykulacja *release bend*, polegająca na podciągnięciu struny przed zagranieniem dźwięku, a następnie jej opuszczeniu.



W całej partii solowej bardzo ważną rolę pełni artykulacja, dynamika oraz *ghost notes*. Wszystkie te elementy nadają niepowtarzalny, rozpoznawalny charakter gry Johna Scofielda.

# Flat Out

solo gitary

B $\flat$  E $\flat$  E $^{\circ}$  F7 B $\flat$  F7

B $\flat$  E $\flat$  E $^{\circ}$  F7 B $\flat$  E $\flat$  E $^{\circ}$  F7

B $\flat$  A $\flat$  G $\flat$  B $\flat$ 7

B $\flat$ 7 E $\flat$  B $\flat$  cm7 F7

D7 G7

C7 F7

B $\flat$  F7 B $\flat$ 7 F7

B $\flat$  E $\flat$  E $^{\circ}$  F7 B $\flat$ 7 F7

Przykład nutowy 15

### 1.4.3. *Mercy street*

#### Przykład 17. Peter Gabriel

Przykładem utworu wokalnie-instrumentalnego użytego do rekompozycji w ostatnich dekadach XX wieku jest *Mercy Street*. Jest to utwór pierwotnie nagrany na płycie *So* Petera Gabriela w 1986 roku. Tekst do niego został zainspirowany twórczością amerykańskiej poetki Anne Sexton. W nagraniu udział wzięli: Djalmá Correa – surdo, congas, triangle; Larry Klein – gitara basowa; Mark Rivera – processed saxophone; Peter Gabriel – vocals, CMI, Prophet, piano, CS-80. Partia fortepianu została usunięta z nagrania przy miksie<sup>98</sup>. Tempo utworu wynosi 93 BPM, a cały utwór trwa 6’.

Formę utworu rozpoczyna wstęp *ad libitum*, który po dołączeniu partii trójkąta przechodzi w stałe tempo; po krótkiej chwili dołączają pozostałe instrumenty perkusyjne. Po ośmiu taktach w metrum 4/4 rozpoczyna się zwrotka – część [A]. Składa się ona z trzech powtórzonych czterotaktów odpowiadających trzem wersom. Następnie występuje sześciotaktowa część [B], po której wraca część [A] w ośmiotaktowej odsłonie. Z kolei po raz pierwszy pojawia się refren – część [C], mający osiem taktów. Jest on wykonany dwa razy. Po refrenie mamy dodane dwa takty na akordzie |C#min|, po których występuje solo na instrumencie klawiszowym, mające dziesięć taktów. Cała forma jest powtórzona z kilkoma zmianami. Część [A] ma znowu trzy wersy, lecz ostatnie dwa takty są identyczne jak w części [A]; po dwóch refrenach jest znowu solo, po którym następuje dwudziestotaktowa część [D]. Utwór finalizuje zakończenie *ad libitum*.

Harmonia utworu bazuje na kilku akordach w tonacji C# minor. Duża część utworu prowadzona jest bez użycia typowych akordów tercjowych. Zamiast nich mamy partię graną *ostinato* na instrumencie klawiszowym, podstawę w basie i melodię wokalu.

Przebieg harmoniczny ilustruje przykład nutowy 16.

Część [A] zbudowana jest na |C#min| / |Amaj|F#min| – | I | / | bVI | IV |. Część [B] ma tylko akord |C#min|. Część [A] przed refrenem ma w ostatnich dwóch taktach akordy |Amaj|Bmaj| – | bVI | bVII |. Część [C] |C#min||Amaj|Bmaj|C#min|Amaj|Emaj|Amaj Bmaj|C#min|Bmaj|, a w drugiej wolcie zamiast |Bmaj| mamy powtórzony |C#min|. Są to

<sup>98</sup> Wikipedia, źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mercy\\_Street](https://en.wikipedia.org/wiki/Mercy_Street) [data dostępu: 2024].

akordy zbudowane na stopniach | I bVI | bVII | I | bVI | III | bVI bVII | I | wolta 1 | bVII | wolta 2 | I |. Solo prowadzone jest na akordach |C#min|Amaj|.

Cały przebieg harmoniczny zbudowany jest w oparciu o skalę C# eolską. Melodia również zawiera diatoniczne dźwięki skali C# eolskiej. Występuje urozmaicona rytmika, w której mamy synkopy i rytmy zaczerpnięte z muzyki latynoamerykańskiej. Głosy w zwrotkach prowadzone są w interwale oktawy (czasami z dodanym trzecim głosem). Refren jest wykonany z towarzyszeniem chóru. Przykład nutowy 16 pokazuje transkrypcję autora z nagrania utworu.

**Mercy Street** P. Gabriel

**A**

Lok-ing down on em - pty streets All she can see are the  
 dreams all made solid are the dreams made real All of the buil-dings  
 All of the cars Were once just a dream In some - bo - dy's head She  
 pi-ctures the bro-ken glass Pi-ctures the steam She pi-ctures a soul With no leak at seams  
 take the boat out Wait un - til da - rknes Let's tkae the boat out  
 Wait un - til da - rkness comes  
 Now - here in the cor-id - ors Of pale green and grey Now - here in the su - burbs in the  
 cold light of day There in the misdst of it So a live and alone  
 Words sup - port like bone Dream - ing of  
 Mer - cy Street Wear your in - side out Dream - ing of me - rcy  
 Mer - cy Street Swear they moved that sign Dream - ing of me - rcy  
 In your dad - dy's arms a - gain Dream - ing of  
 In your dad - dy's arms

Przykład nutowy 16

Rytm utworu został nagrany w Brazylii i jest oparty na popularnym w tym kraju tańcu *forro*. Podstawą rytmiczną tego tańca jest gra na dwóch instrumentach: trójkącie (wykonującym schemat rytmiczny składający się z czterech szesnastek, z których tylko trzecia jest nietłumiona) oraz na congach (na których zrealizowany jest rytm *Tresillo* omówiony w podrozdziale 2.1.3). W tym utworze schemat rytmiczny *Tresillo* powtórzony jest trzy razy, a czwarty zawiera jego wariacyjne opracowanie. W brazylijskich *forro* rytmika bywa różnorodna. Dodatkowo w omawianym utworze tempo nagranego w Brazylii rytmu zostało zwolnione w studiu.

### **Przykład 18. Herbie Hancock**

Herbie Hancock nagrał w 1995 roku płytę *The New Standards*<sup>99</sup> zawierającą jazzowe rekompozycje wybranych przez Hancocka utworów zaczerpniętych z szeroko rozumianej muzyki popularnej. Wśród jedenastu utworów znalazł się omawiany wyżej utwór *Mercy Street* Petera Gabriela. Lider zaprosił do nagrania wybitnych muzyków: Michaela Breckera, Johna Scofielda, Dave'a Hollanda, Jacka DeJohnette'a i Dona Aliasa. Ideą pianisty było nawiązanie do jazzowych źródeł, kiedy to przez szereg lat brodwayowskie utwory teatralne oraz słynne przeboje muzyki popularnej były rekomponowane przez jazzmenów i z czasem stawały się jazzowymi standardami. Na płycie znajdują się utwory różnych kompozytorów, m.in. Stevie Wondera, Johna Lenona, Sade, Prince'a, Curta Cobaina.

Poniższa wersja *Mercy Street* z tej płyty zostanie zanalizowana pod kątem środków użytych do jazzowej rekompozycji. Utwór został wykonany szybciej niż oryginał w tempie BPM 110. Została zmieniona tonacja na C minor. Forma wokalnoinstrumentalna została przekształcona w jazzowy chorus. Można w nim wyodrębnić dwie części: **A** oraz część **B**. Są one oznaczone inaczej niż w oryginale i składają się na jazzowy chorus.

Cały utwór jest w formie łukowej; składa się z ekspozycji tematu, przetworzenia w postaci części solowych oraz reprzyzy tematu. Szczegółowo wygląda to następująco: intro, ekspozycja tematu: trzydziestodwutaktowa część **A** oraz dwa razy powtórzona ośmiotaktowa część **B**. Część przetworzeniowa składa się z improwizacji fortepianu

---

<sup>99</sup> Płyta *The New Standards* (Verve, luty 1996) była nagrana w dniach 14–16.02.1995 r.; jest to czterdziesta płyta firmowana nazwiskiem artysty.

i saksofonu. Są rozdzielone częścią tematyczną [B]. Repryza jest powtórzeniem tematu następującym po częściach solowych. Utwór kończy rozbudowane outro.

Intro składa się z czterech taktów w wykonaniu instrumentów perkusyjnych i kolejnych ośmiu taktów, w których do rytmu dołącza kontrabas.

Część [A] ma nieco inną konstrukcję niż analogiczna część w wersji Gabriela. Bazuje ona na połączonych częściach [A] i [B] z wersji oryginalnej. Oznaczenia części zostały zmienione ze względu na to, że część [B] w wersji wokalnejszej wstępuje tylko raz w utworze, a w wersji jazzowej jest stałą częścią każdego chorusu. Zmiana dotyczy również wydłużenia każdego wersu z czterech taktów do ośmiu. Nie jest to jednak *half time*, gdyż do każdego dwutaktu dodane są kolejne dwa. Nie ma w nich melodii, lecz wypełnia ją sekcja rytmiczna oraz improwizowane dodatki solistów.

Część [B] wykorzystuje materiał dźwiękowy części [C] z pierwowzoru. Jest ona wykonana raz w temacie i z powtórką w partiach solowych. Temat w repryzie jest krótszy niż w ekspozycji, rozpoczyna się od siedemnastego taktu ekspozycji tematu.

Rozbudowane outro oparte jest na jednym akordzie |Cmin|. Instrumenty improwizują kolektywnie przez około trzydzieści dwa takty, po czym następuje stopniowe wyciszenie (*fade out*).

Harmonia utworu ma tylko kilka nieznacznych zmian w stosunku do oryginału. Zmiany te można zauważyć w części [B], gdzie w wersji Herbiego Hancocka występują akordy ||Cmin7Abmaj7| Bb7sus4| Cmin7|Ab Bb7sus4|Ebmaj7| / |Bb7sus4| / ||, czyli ||I bVI|bVII| I |V/III|III|V/III||. Trzeba zaznaczyć, że basista w czwartym takcie tej części gra różnie – albo |Abmaj|, albo |Abmaj Bb7sus4|; akordy różnią się tylko podstawą basową. Różnica w wykonywanej harmonii jest jednak znaczna; jazzmani w sposób improwizowany stosują różne warianty podstawowych akordów, dodając do nich pełną kolorystykę *upper structures*. Melodia jest wykonana w *unisono* przez saksofon i gitarę. W ostatnich sześciu taktach części [A] występuje dwugłos tercjowy.

Linia kontrabasowa oparta jest na ostinatowej rytmice w stylu *latin*. Poniżej znajduje się typowa figura melodyczna kontrabasowa. Zbudowana jest ona na *crossing rhythm* nawiązującym do rytmiki *Tresillo*.



Przykład nutowy 17

Partia perkusyjna wykonana jest na indyjskiej *Tabli* oraz *Wave Drum*. Poniższy przykład nutowy jest transkrypcją autora z nagrania.

## Mercy Street

P. Gabriel  
H. Hancock

**A**

Measures 1-27 of section A. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests. Chords are indicated above the staff: Cm7 (measures 1-2), AbΔ (measures 3-4), Fm7 (measures 5-6), Cm7 (measures 7-8), AbΔ (measures 9-10), Fm7 (measures 11-12), Cm7 (measures 13-14), AbΔ (measures 15-16), Fm7 (measures 17-18), Cm7 (measures 19-20), AbΔ (measures 21-22), Fm7 (measures 23-24), Cm7 (measures 25-26), and a triplet of eighth notes (measures 27-28).

**B**

Measures 29-36 of section B. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The accompaniment consists of chords and rests. Chords are indicated above the staff: Cm7 (measures 29-30), Ab (measures 31-32), Bb7sus4 (measures 33-34), Cm7 (measures 35-36), Ab (measures 37-38), Bb7sus4 (measures 39-40), EbΔ (measures 41-42), and B7sus4 (measures 43-44).

Przykład nutowy 18

### Przykład 19. Al Di Meola

Al Di Meola<sup>100</sup> w 1999 roku nagrał album *Winter Nights*<sup>101</sup>, na którym znajduje się gitarowa wersja utworu Petera Gabriela *Mercy Street*. W nagraniu wykorzystano kilka instrumentów strunowych oraz perkusyjnych. Tempo utworu to 150 BPM, tonacja C# minor (jak w pierwowzorze). Czas utworu to 4'55". Istotą utworu są kolaże barwowe tworzone przez otwarte akordy z użyciem pustych strun oraz nałożone brzmienia bandury i harfy. Utwór formalnie bardzo luźno nawiązuje do pierwowzoru:

intro ||C#minadd9| / | / | / | / | / | / | / ||

część **A** ||C#minadd9|Aadd9| C#minadd9| / |Badd4| / | / | / ||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / | / | / || w części tej pojawia się melodia z części **B** oryginału

część **A** || C#minadd9|Aadd9|c#minadd9| / |Badd4| / | / | / ||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / || w części tej pojawia się melodia z części **B** oryginału

część **C** ||C#min| / | / | / |Aadd9|F#min11| / |B|C#min| / | / | / |Aadd9| / |f#min11| / ||

jest ona tożsama z częścią **A** z pierwowzoru.

część **B** ||C#min| / | / | / |Badd4| / |C#min| / | / | / | / ||

część **C** ||C#min| / | / | / |Aadd9| / |F#min11| / |C#min| / | / | / |Aadd9| / |F#min| / ||

część **D** koresponduje z refrenem, czyli częścią **C** z wersji wokalne

||Aadd9| / |Badd4| / |C#min| / |Aadd9| / |G#min| / |Aadd9|F#min11|C#min| / | / | / ||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / ||

część **C** ||C#min| / | / | / |Aadd9| / |F#min11| / |C#min| / | / | / |Aadd9| / |F#min11| / ||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / || powtórzona dwa razy

część **C** ||C#min| / | / | / |Aadd9|F#min11| / |B|C#min| / | / | / |Aadd9| / |F#min| / ||

część **D** ||Aadd9| / |Badd4| / |C#min| / |Aadd9| / |G#min| / |Aadd9|F#min11||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / | / | / | / ||

część **A** ||C#minadd9|Aadd9| C#minadd9| / |Badd4| / | / | / ||

część **B** ||C#minadd9| / | / | / | / | / | / || do wyciszenia.

<sup>100</sup> Al Laurence Di Meola (ur. 1954) – amerykański gitarzysta jazzowy, członek Return to Forever Chicka Corei, z gitarzystą flamenco Paco de Lucią i gitarzystą jazzowym Johnem McLaughlinem tworzył w latach osiemdziesiątych słynne trio. Nagrał jako lider i colider ponad trzydzieści albumów.

<sup>101</sup> *Winter Nights* (Telarc, 1999) – szesnasty album studyjny Al Di Meoli; w nagraniu wzięli udział: Roman Hrynkiv – bandura, Herman Romeo – ac. g. perc. oraz lider: cajon. Dumbek, ac. g. harfa, perc. tambur.

Jak wynika z powyższej analizy formalnej, gitarzysta wprowadził wiele zmian formalnych i harmoniczných. Na pierwszy plan wysuwa się barwa jako element dzieła muzycznego. Całość brzmi jak kolażowa impresja na temat wersji Gabriela, trudno jednoznacznie określić, czy jest to rekompozycja, czy kompozycja inspirowana. Można uznać ją za rekompozycję, gdyż użyty materiał melodyczny wiernie nawiązuje do pierwowzoru, jednak formalnie, fakturalnie i harmoniczných utwór daleko odchodzi od oryginału.

Ze względu na bardzo szeroki obszar analizowanej tematyki, w niniejszej pracy autor ograniczył się do analizy tylko wymienionych wyżej przykładów. Mają one na celu przedstawienie problematyki w jej ogólnym ujęciu. Warto jednak wspomnieć, że wiele innych gatunków zasługiwałoby na oddzielne omówienie w kontekście rekompozycji. Są to między innymi większe formy zaczerpnięte z muzyki musicalowej czy operowej. Wśród wielu utworów pochodzących z broadwayowskich spektakli na uwagę zasługuje opera *Porgy and Bess*<sup>102</sup> – opracowane zostały przez jazzmenów tak poszczególne utwory, jak i cały musical. Gitarzysta Mundell Lowe, Miles Davis z Gilem Evansem, a Duke Ellington Orchestra nagrała tę operę w poszerzonym składzie w aranżacji Russella Garcii. Nie można zapomnieć, że wiele utworów zaczerpniętych z tej opery, z najslawniejszym *Sumertime* na czele, zostało wielokrotnie rekomponowanych na wersje jazzowe.

Inna forma muzyczna, którą często inspirowali się twórcy jazzowi, pochodzi z muzyki filmowej. Wśród wielu utworów zaczerpniętych z filmów występują również utwory kompozytorów polskich, takich jak np. Bronisław Kaper, Krzysztof Trzciniński Komeda oraz związany z Polską Victor Young. Przykładami mogą tu być utwory: *Green Dolphin Street* i *Stella by Starlight*, *Beautiful Love*, *Sleep Safe and Warm*.

Muzycy jazzowi rekomponowali i wciąż rekomponują również utwory pochodzące z muzyki poważnej. Jako exemplum może posłużyć twórczość zespołu Modern Jazz Quartet, a także Miles Davis i Chick Corea (*Concierto Aranjuez*).

Jest jeszcze wiele innych przykładów, które można by wymienić, jednak naświetlona wyżej problematyka jest tylko wprowadzeniem do analizy dzieła będącego przedmiotem niniejszej dysertacji.

---

<sup>102</sup> *Porgy and Bess* Georga Gershwina jest operą, której premiera odbyła się 10.10.1935 r. w Nowym Jorku.

## II. MUZYKOLOGICZNA ANALIZA UTWORÓW WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH

### 2.1 *Linia przerywana*

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Katarzyna Godzisz – śpiew; Jan Smoczyński – syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering; Andrzej Świąt – gitara basowa; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitary, kompozycja i aranżacja.

#### 2.1.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Inspiracją do powstania utworu był tekst wiersza, którego autorką jest Renata Kuta-Jones. Podstawowym założeniem kompozycji było oddanie atmosfery oraz wieloznaczności zawartej w tekście. Zostały do tego użyte środki stylistyczne, takie jak: harmonia, melika, rytmika, faktura, forma i barwa. Wykorzystanie w zwrotce progresji akordowej opartej na skali symetrycznej, a w refrenie użycie regresji akordowej konstruuje budowanie oraz opadanie napięcia, które w sposób subtelny obrazują świat poezji.

#### 2.1.2. Tekst

Renata Kuta-Jones

*Linia przerywana*

widzę cię co dzień co rano  
jak mrużysz swe oczy w ciemności  
jak z wiarą bo tak ci najprościej  
przemijasz cicho linią przerywaną

skupiony na ruchu pajęczym  
gdy dzień już się budzi powoli  
z myślami co biegną do tęczy  
a ciałem tak prężnym że boli

tak stój bo do ciebie jak do lustra  
 tylko widzę nie mogę przekroczyć  
 namacalność twa lustrem pusta  
 twoje oczy pomniku puste oczy

Wiersz, mimo swoistej dynamiki, ma charakter refleksyjny, występuje w nim wiele niedomówień i zaskakujących metafor, np. *przemijaszych cicho linią przerywaną*. Podmiot liryczny ujawnia się dyskretnie, opisując kondycję egzystencjalną człowieka. Ponadto tekst wiersza pozbawiony jest znaków interpunkcyjnych, co potęguje jego wieloznaczność.

### 2.1.3. Analiza utworu

Budowa formalna:

**Tabela 3. Schemat utworu *Linia przerywana***

Budowa utworu	Czas
intro	00'' – 28''
część <b>A</b> – zwrotka	29'' – 45''
łącznik modulujący I	45'' – 50''
część <b>A</b> – zwrotka	51'' – 1'06''
łącznik modulujący II	1'06'' – 1'09''
część <b>B</b> – refren	1'09'' – 1'27''
interludium – solo gitary	1'27'' – 1'41''
część <b>A</b> – solo gitary	1'42'' – 1'59''
łącznik modulujący II – solo gitary	1'58'' – 1'59''
część <b>B</b> – refren	2'00'' – 2'17''
część <b>B</b> – refren – modulacja	2'17'' – 2'35''
outro	2'35'' – 2'57''

**Źródło:** opracowanie własne

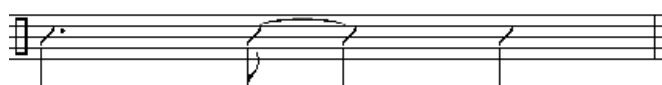
Kompozycja ma budowę zwrotkowo-refrenową. Utwór w wersji wokalnoinstrumentalnej jest wykonany w tempie 132 BPM. Wszystkie przykłady nutowe są własnoręczną transkrypcją autora.

**Intro:** kompozycja rozpoczyna się wstępem pełniącym w dalszej części również rolę interludium i zakończenia. Struktura rytmiczna wstępu została pomyślana tak, aby do momentu wejścia sekcji rytmicznej sprawiała wrażenie jednego z rytmów tanga (rytm ten zwany jest też *Ewe Tojo*<sup>103</sup> i pochodzi od afrykańskiego plemienia *Ewe*)<sup>104</sup>.



Przykład nutowy 19

Jest to równocześnie rytm bazujący na *clave Tresillo*, mający swój pierwowzór we wzorcu rytmicznym tańca *Sovu*<sup>105</sup> afrykańskiego plemienia *Ewe*.



Przykład nutowy 20

Jednak w chwili dołączenia sekcji rytmicznej okazuje się, że rytm ten w rzeczywistości przesunięty jest o ósemkę:



Przykład nutowy 21

Zabieg ten pokazuje niejednoznaczność interpretacji tekstu, który zmienia znaczenie w zależności o tego, jaką rolę pełni podmiot liryczny – czy jest to autorefleksja, czy też refleksja o innej osobie. Podobnie w zależności od tego, co przyjmijemy za *beat*<sup>106</sup> w takcie, zmienia się charakter tego fragmentu. Rytm ten realizuje partia syntezatora solo, a po dwukrotnej ekspozycji dołącza cała sekcja rytmiczna, tzn. gitary i gitara basowa oraz perkusja i *loop* perkusyjny. Solowa partia syntezatora ma nałożone efekty *delay* oraz *phaser*. Po wejściu sekcji rytmicznej występuje dynamika *forte*, a harmonia oparta jest na nucie pedałowej D.

Wszystkie te czynniki mają na celu przygotowanie i wywołanie efektu oczekiwania na część **A** (technika często stosowana przez kompozytorów we wstępach oraz na zakończenie przetworzenia w formach sonatowych). Struktury harmoniczne

<sup>103</sup> Fiola O., 2018, *Cubaneo in Latin Piano: A Parametric Approach To Gesture*, University of Pennsylvania, s. 105.

<sup>104</sup> *Ewe* – plemię afrykańskie zamieszkujące głównie tereny dzisiejszej Ghany.

<sup>105</sup> Jones A.M., 1959, *Studies in African Music vol. 1*, s. 97, 112–113, taniec *Sovu*.

<sup>106</sup> *Beat* – podstawowa jednostka rytmiczna w takcie.

zawarte we wstępie nawiązują do struktur, które będą występować również w części **A**. Są to akordy |Dmaj| i |Bbmaj| oraz intrygująco brzmiące |D5add#11| i |Dsus4|. Harmonię tego fragmentu możemy również rozpatrywać jako akord |D| z ruchomym dźwiękiem w rodzaju *cliché*: kwinta, seksta mała, kwarta zwiększona, kwarta. Akordy |Dsus2| oraz |D5| mają charakterystyczne gitarowe brzmienie, które poprzez niewystępowanie w nich tercji jest rzadko używane na innych instrumentach.

D                      Bbmaj7/D                      Dadd#11                      Dsus4

*Przykład nutowy 22*

Środki stylistyczne zawarte we wstępie odzwierciedlają niepokój egzystencyjny.

**Część A:** po dynamicznym wstępie następuje uspokojenie, a dominującymi elementami dzieła muzycznego stają się harmonika i melika. Przebieg harmoniczny: ||Dmaj7|Bbmaj7|Ebmaj7|Cmi7|Bmaj7|G#mi9|Emaj(add2)|Bbmi7 Eb7|Abmaj7||.

Podstawą jego przebiegu jest symetryczna skala zwiększona (ang. *augmented scale*<sup>107</sup>), będąca równocześnie skalą o ograniczonej transponowalności. W rzeczywistości mamy tylko cztery skale tego typu, gdyż każda kolejna oddalona o tercję wielką ma te same dźwięki.

Harmonia części **A** rozpoczyna się w oparciu o skalę złożoną z dźwięków D, F, F#, A, Bb, C#, zawiera ona w sobie akordy durowe durowe |Dmaj|, |Bbmaj| i |F#maj|.

*Przykład nutowy 23*

<sup>107</sup> Skala *augmented* – jest symetryczna i istnieją tylko cztery różne wersje tej skali. Można ją uzyskać, łącząc dwa zwiększone trójdźwięki oddalone od siebie o pół tonu (np. C-E-G# i C#-F-A). Po raz pierwszy pojawiła się w twórczości Franciszka Liszta (*Symfonia Fausta*) i była używana przez Szostakowicza (drugie trio fortepianowe, finał), Alberto Ginasterę, Jose Antonio Rezende de Almeida Pradę, Bela Bartóka, Miliona Babbita i Arnolda Schönberga. Skala ta była szeroko stosowana w późnych latach 50. i wczesnych 60. przez takich jazzmenów jak Oliver Nelson (*Stolen Moments*), John Coltrane, a w późniejszych czasach Michaela Breckera; zob. Balena F., 2014, dz. cyt., s. 29.

Pierwszymi akordami części **A** są |Dmaj7| i |Bbmaj7|. |Bbmaj7| jest akordem zbudowanym na piątym stopniu następującego po nim akordu |Ebmaj7|. Możemy zatem nazwać go dominantą lidyjską<sup>108</sup>.

Przykład nutowy 24

Kolejny akord |Cmin| jest substytutem submediantowym<sup>109</sup> |VI| w tonacji Eb major. W momencie pojawienia się tonacji Eb zastosowano kolejną skalę zwiększoną o przebiegu dźwięków Eb, F#, G, Bb, B, D.

Przykład nutowy 25

Zawiera ona dźwięki akordów |Ebmaj7|, |Gmaj7| i |Bmaj7|. W utworze pojawia się akord |Bmaj7|, który jednocześnie jest dominantą lidyjską w tonacji E major.

Przykład nutowy 26

Akordy te rozdziela wspólny dla tonacji B major i E major akord |g#min| będący substytutem mediantowym<sup>110</sup> w E. W chwili pojawienia się tonacji E major

<sup>108</sup> *Dominanta* – akord zbudowany na V stopniu skali. W systemie dur mol akord dominantowy jest określany jako akord posiadający tryton pomiędzy tercją wielką a septymą małą, w tym przypadku chodzi o akord zbudowany na V stopniu skali modalnej.

<sup>109</sup> *Substytut submediantowy* – akord zbudowany na VI stopniu skali; więcej o substytutach można znaleźć w podrozdziale 3.1.3.

<sup>110</sup> *Substytut mediantowy* – akord zbudowany na III stopniu skali.

zastosowano skalę zwiększoną o przebiegu E, G, G#(Ab), B, C, Eb zawierającą dźwięki akordów durowych |Emaj7|, |Abmaj7| i |Cmaj7|.

Emaj7                      G#maj7 = Abmaj7                      Cmaj7

Przykład nutowy 27

Po akordzie |Emaj7| następuje wtrącony zwrot |II V| do tonacji Ab, czyli |Bbm7 Eb7|, a akord toniczny |Abmaj| ma w podstawie tercję C – |Amaj7/C|.

Abmaj7      bbm7                      Eb7

I              II              III              IV              V              VI              VII              VIII

Przykład nutowy 28

Wprowadzone substytuty i dodatkowe akordy służą przełamaniu schematyczności i monotonii przebiegu harmonicznego.

Skale będące podstawą utworu to w części **A**: *augmented* (zwiększona) oraz lidyjska, a w części **B**: jońska i miksolidyjska.

Ogólny schemat przebiegu harmonicznego bazuje na symetrycznej harmonii wielkotercjowej i tworzy połączenia |D – Bb|, |Eb – |Cb| i |E| – |G#|. Można też zauważyć progresję chromatyczną |D| |Eb| |E| lub |Bb| |B| |C| |Db|, z tym że akord |C| został zastąpiony substytutem tercjowym |Ab| – obydwa należą do tej samej skali argumentowanej (przykład nutowy 27). W muzyce jazzowej, inaczej niż w muzyce klasycznej, ze względów praktycznych często stosuje się enharmoniczne odpowiedniki. Więcej o systemie symetrycznym można przeczytać w publikacji Nicolasa Słominskiego *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*<sup>111</sup>. We wstępie do swojej książki pisze on m.in. o Domenico Alaleonie i Aloisie Habie jako osobach, które

<sup>111</sup> Przodkowie tego autora byli z pochodzenia polskimi żydami z Białegostoku; zob. Davis N., 2023, *Galicja*, Kraków, Znak Horyzont, s. 79.

pierwsze zajmowały się szczegółowo tworzeniem skal bazujących na symetrycznym podziale oktawy.

Przykład nutowy 29

Korelacja melodii ze zmianami harmonicznymi bazuje na dźwiękach wspólnych dla następujących po sobie akordów: kwinta zostaje zamieniona na septymę wielką, septyma mała staje się wielką, a tercja staje się septymą.

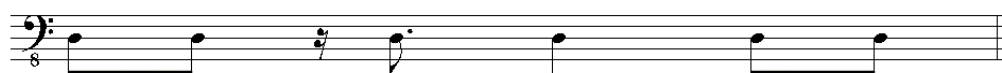
W pierwszym takcie występuje dźwięk A będący kwintą akordu [Dmaj], w kolejnym takcie ten sam dźwięk A staje się septymą akordu [Bbmaj]. W takcie czwartym mamy dźwięk Bb będący septymą małą w [Cmin]. Ten sam dźwięk zamieniony enharmonicznie na A# w kolejnym takcie jest septymą wielką akordu [Bmaj]. W siódmym takcie dźwięk G# jest tercją akordu [Emaj], a w kolejnym takcie po przekształceniu enharmonicznym w Ab staje się septymą małą akordu [Bbmin].

Melodia ma zwartą strukturę motywiczną opracowaną wariacyjnie. Występują w niej opadające zwroty melodyczne po dźwiękach substytutów mediantowych. Motyw ten opracowany rytmicznie powtarza się progresywnie sekundę wyżej. Rytmika melodii znajduje się w opozycji do partii instrumentów akompaniujących i w początkowej części bazuje na wartościach triol ćwierćnutowych, a w dalszej części jest mocno synkopowana.

Przykład nutowy 30

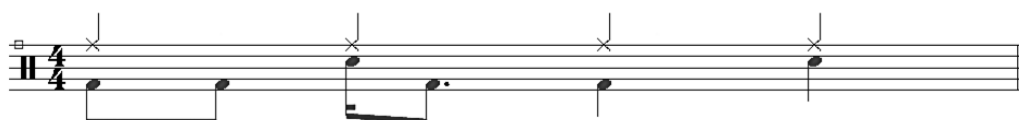
Melodia powtórzona jest dwa razy, jednak powtórki oddzielone są od siebie łącznikiem modulującym. Rytmika melodii powtórki jest lekko zmodyfikowana w celu dopasowania do rytmiki tekstu.

Faktura tej części składa się z solowej partii wokalne, partii perkusji, gitary basowej, dwóch gitar grających tę samą partię oraz nałożonego efektu pogłosu. Partia gitary realizuje harmonię utworu. Poszczególne akordy rozłożone są na wzór harfowy i wykonane techniką *arpeggio* w dół. Bogate w wyższe struktury akordowe (*upper structure*) akordy wykorzystują również brzmienia otwarte (z użyciem pustych strun), co daje ciekawy efekt kolorystyczny – kilka interwałów sekundy obok siebie. Cała partia jest dodatkowo pogłębiona sonorystycznie przez użycie zmodyfikowanego efektu pogłosowego typu *Cloud*. Gitara basowa realizuje swoją partię opartą na stałym rytmie:



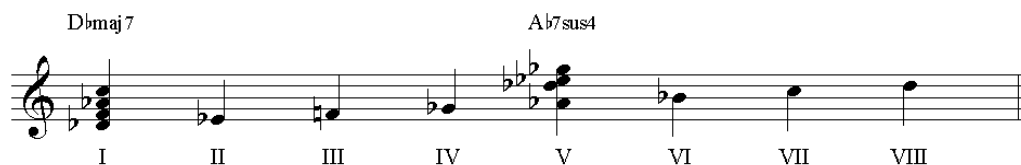
Przykład nutowy 31

Pierwsze cztery dźwięki są grane *staccato* i podkreślane przez uderzenie w bęben basowy na perkusji. Dodatkowo każdy drugi i czwarty beat w takcie jest podkreślany przez uderzenie w werbel, a półotwarty hi-hat realizuje rytm ćwierćnotowy.



Przykład nutowy 32

Łącznik modulujący: Akord |Abmaj7| przekształcony jest następnie w akord |Ab7sus4| będący dominantą w tonacji Db major.



Przykład nutowy 33

Kolejny akord |A7sus4| zastępuje akord |Amaj| należący do skali zwiększonej Db; jednocześnie jest to akord modulujący do początkowej tonacji D major, dla której jest dominantą. Przebieg harmoniczny łącznika to |Ab7sus4|Dbmaj7|A7sus4|. Występujący po powtórzeniu części A łącznik modulujący skrócony jest wyłącznie do akordu |Ab7sus4|.

### Łącznik modulujący

Ab7sus4 Dbmaj7 Ab7sus4 Ab7sus4 2.

Przykład nutowy 34

Rytmika łączników oparta jest na rytmice intro. Realizowana jest w ten sam sposób przez gitarę basową i perkusję. Zmieniona jest tylko partia gitary, która gra zdecydowanie łagodniejszym brzmieniem oraz uzupełniona jest partiami realizowanymi w części **A**.

Użycie akordów durowych w części **A** nadaje pozytywną atmosferę oraz przełamuje niepokój zawarty we wstępie. Jednocześnie jednak poprzez swoją zmienność tonalną wprowadza dyskretnie pewien klimat niestałości i wieloznaczności. Służy to podkreśleniu nastroju zawartego w tekście.

**Część B (refren):** część ta nawiązuje do typowej jazzowej sekwencji znanej z części **B** *Rhythm Changes*, który jest omówiony szczegółowo w rozdziale pierwszym. Harmonia składa się z ciągu dominant wtrąconych. W *Rhythm Changes* w tonacji Bb major są to akordy: |D7| / |G7| / |C7| / |F7| / |. Ostatni akord jest dominantą w tonacji zasadniczej Bb, a pozostałe są dominantami wtrąconymi. Harmonia ta ze względu na swoją prostotę pozwala na opracowanie jej na wiele różnych sposobów, co szerzej zostało omówione w pierwszym rozdziale.

W utworze *Linia przerywana* został zastosowany wariant z wykorzystaniem akordów *suspended* i major 7. Podstawowy przebieg harmoniczny tworzą akordy: |C#| / |F#| / |B| / E| / |A| / |, gdzie |Amaj| jest dominantą w tonacji zasadniczej utworu D major, a pozostałe akordy tworzą ciąg dominant wtrąconych. Podstawową różnicą między częściami **B** utworów *Linia przerywana* i *Rhythm Changes* jest to, że w kompozycji *Linia przerywana* akordy dominantowe poprzedzone są akordami tonicznymi, tworząc ciąg wychyleń modulacyjnych do kolejnych tonacji w pokrewieństwie kwinty; dodatkowo akordy dominantowe występują w postaci zawieszonych akordów |7sus4|, gdzie zamiast tercji występuje nierozwiązana kwarta. Przebieg harmoniczny wygląda następująco:

||C#maj7|C#7sus4|F#maj7|F#7sus4|Bmaj7|B7sus4|Emaj7|E7sus4|Amaj7|A7sus4||.

Część B - *Widzę*

C#maj7 C#7sus4 F#maj7 F#7sus4 Bmaj7 B7sus4 Emaj7 E7sus4 Amaj7 A7sus4

Część B - Rhythm Changes w tonacji D

C#7 F#7 B7 E7 A7

Przykład nutowy 35

Ciąg dominant w utworze *Linia przerywana* został wydłużony na początku o kolejne wtrącenie modulacyjne C# ze względu na dopasowanie muzyki do długości tekstu. Natomiast zmiany harmoniczne (typowe dla wykonawców jazzowych wariacyjne opracowanie harmonii) są oryginalnym pomysłem autora.

Cała część **B** liczy dziesięć taktów. Melodia tej części nawiązuje do części **A**, jest zwarta motywicznie i przebiega w powtarzanej regresji ze zmianami rytmicznymi i interwałowymi.

**B**

C#maj7 C#7sus4 F#maj7 F#7sus4

stój bo do cie - bie jak do lu - u - stra tyl - ko wi - dzę nie mo - gę prze -

18 Bmaj7 B7sus4 Emaj7

kro - o - czyć na - ma - cal - ność twa lu - strem pu - u - sta two - je

21 E7sus4 Amaj7 A7sus4

o - czy pom - ni - ku pu - ste o - o - czy o - o - czy

Przykład nutowy 36

Występuje w niej pulsacja utrzymana w wartościach rytmicznych trioli ćwierćnutowej. Jest ona w opozycji do rytmiki zespołu akompaniującego. Melodia główna wykonana jest w interwale oktawy, a dodatkowo uzupełnia ją chórek wokalny realizujący harmonię utworu w technice *nota contra notam*. Sekcja rytmiczna zmienia nieco sposób gry. Bas nawiązuje do stylistyki *latin jazz*, perkusja zmienia brzmienie użytych instrumentów, dochodzi zwiększający motorykę *loop* perkusyjny, który stylistycznie współgra z syntetyczną barwą użytą w intro, interludiach i w outro.

Charakter części **B** jest majorowy, a więc w pierwszym wrażeniu wesoły, jakby wbrew wszystkiemu; jednak regresyjna budowa melodii i harmonii tworzy pewną

atmosferę niepewności i rezygnacji. Całość zmierza wprost do interludium pełnego znowu egzystencyjnej niepewności.

**Solo gitary:** partia solowa gitary oparta jest na przebiegu harmonicznym kilku części: intro, części **A** oraz krótszego łącznika modulującego. W nagraniu wykorzystane zostało przesterowane brzmienie gitary z trzeciego kanału wzmacniacza *Road King Messy Boogie*. Początek partii solowej bazuje na akordach intro, jednak w akompaniamencie zastosowano *stop-time* (zabieg aranżacyjny dość typowy w muzyce jazzowej). Poprzedzony jest on czterema szesnastkami granymi przez wszystkie akompaniujące instrumenty jako przedtakt do interludium.



Przykład nutowy 37



Przykład nutowy 38

Pierwsza część partii solowej wykorzystuje współbrzmienia flażoletowe, które poprzez użycie dwudźwięków, przesteru i ruchomego mostka gitarowego tworzą ekspresyjne i niepokojące barwy dźwięków. W kolejnych taktach występują dźwięki skali bluesowej, która na bazie harmonii z intro tworzy sugestywny wstęp do solo. W jego kolejnych taktach bazujących na części **A** wykorzystane zostały skale modalne i pentatoniczne, użyto technik *single note*, jak również dwudźwięków z wykorzystaniem pustych strun oraz szybkich przebiegów gamowych wykonanych techniką *legato*. Solo stopniowo nabudowuje napięcie, doprowadzając do powtórzenia wokalnego refrenu, czyli części **B**.

Po części **B** następuje część **B'** (refren). Jest to powtórzona część **B** w tonacji o pół tonu wyższej w celu podniesienia napięcia.

**B** Dmaj7 D7sus4 Gmaj7 G7sus4

stój bo do cie - bie jak do lu - u - stra tyl - ko wi - dzę nie mo - gę prze -

Cmaj7 C7sus4 Fmaj7

kro - o - czyć na - ma - cał - ność twa lu - strem pu - u - sta two - je

F7sus4 Bbmaj7 Bb7sus4 D

o - czy pom - ni - ku pu - ste o - o - czy o - o - czy.

Przykład nutowy 39

**Outro:** jest to ostatnia część utworu, wprowadzona poprzez *stop-time*, który podobnie jak na początku partii solowej gitary, poprzedzony jest czterema szesnastkami na czwarty beat ostatniego taktu części **B**. Szesnastki te powtórzone są na czwarty beat kolejnego taktu. Podczas trwania pauzy w sekcji rytmicznej występuje jedynie syntezatorowy motyw z początku utworu.

D Bbmaj7/D Dadd#11 Dsus4

D Bbmaj7/D Dadd#11 Dsus4

Przykład nutowy 40

Przebieg harmoniczny outro zostaje powtórzony, a w ostatnim taktie utworu występują wykorzystane po raz kolejny cztery szesnastki na ostatni beat i to one kończą utwór. Całe zakończenie niejako dopełnia klamrę formalną piosenki, nadając jej formę łukową, w której część **A** wznosi się i buduje napięcie (harmonia i melodia), a część **B** (refren) ma kierunek opadający.



Wykres dynamiki 1 utworu Linia przerywana

## 2.2. Łowca nut

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Katarzyna Godzisz – śpiew; Joanna Ważna-Pociask – flety sopranowy i altowy; Tomasz Duda – saksofon sopranowy i klarnet basowy; Andrzej Świąś – gitara basowa; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitary, kompozycja, aranżacja; Jan Smoczyński – miks i mastering.

### 2.2.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Pierwotnie powstała większa część muzyki, a dopiero później został dopasowany do niej tekst. Inspiracją do napisania kompozycji były eksperymenty z brzmieniem kadencji frygijskiej i subdominanty neapolitańskiej, o których będzie jeszcze mowa. Autor zdecydował się na użycie parafrazy wiersza Juliana Tuwima jako tekstu partii wokalne. Na końcu napisana została partia kwartetu smyczkowego, którą następnie przearanżowano na zespół instrumentów dętych drewnianych.

Kadencja frygijska była i nadal jest wykorzystywana przez jazzmanów. Wśród wielu utworów mających to charakterystyczne brzmienie wymienić można *Speak no Evil* Wayne'a Shortera<sup>112</sup>, *Nardis* Milesa Davisa, *Beatrice Sama Riversa*<sup>113</sup>, czy utwór Krzysztofa Komedy z filmu *Rosmary's Baby* zatytułowany *Sleep Safe and Warm*.

---

<sup>112</sup> Kompozycja pochodzi z płyty pod tym samym tytułem nagraanej w 1964 roku i wydanej w 1966 roku przez *Blue Note*.

<sup>113</sup> Kompozycja pochodzi z płyty *Fuchsia Swing Song* Sama Riversa, nagraanej w 1964 dla *Blue Note* – jest dedykowana żonie jazzmana, Beatrice.

### 2.2.2. Tekst

Tekst do tej kompozycji jest parafrazą II części wiersza Juliana Tuwima pt. *Słowo i ciało*. W tekście zostały zastąpione wyrazy: *słowo* na *dźwięk* lub *nuta*, została zmieniona również osoba opisywana przez podmiot liryczny; pozostałych drobnych zmian dokonano w celu dopasowania rytmu tekstu do melodii.

#### *Słowo i ciało*

#### II

Nie mam żadnego zajęcia:  
Jestem tylko łowcą słów.  
Czujny i zasłuchany  
Wyszedłem w świat na łów

Słowami fruwać chwile,  
I wszystko, com kochał i czuł,  
Brzęczy całymi dniami  
Rojem słonecznych pszczół.

Muskają mnie słowa skrzydłami,  
Żądłami tną do krwi,  
Skłutemu, strutemu słowami  
Tak słodko mi!

W sercu zamknięte  
Trzepocą słowa,  
Miodem zaklętym  
Pijana głowa,  
Dlatego-sny.

#### *Łowca Nut*

Nie ma żadnego zajęcia  
Jest tylko łowcą nut.  
Czujny i zasłuchany  
Wyszedł w świat na łów.

Dźwiękami fruwać chwile,  
I wszystko, co kochał i czuł,  
Brzęczy całymi dniami  
Rojem słonecznych pszczół.

Muskają go dźwięki skrzydłami,  
Żądłami tną do krwi,  
Skłutemu, strutemu dźwiękami  
Tak słodko jemu i mi!

Zamknięta w sercu  
Dźwięków mowa,  
Miodem zaklętym  
Pijana głowa.

### 2.2.3. Analiza utworu

Budowa formalna:

**Tabela 4. Schemat utworu *Łowca nut***

Budowa utworu	Czas
intro, część <b>A</b> i <b>B</b> <i>ad libitum</i>	00'' – 33''
część <b>A</b> – zwrotka I	33'' – 46''
interludium	46'' – 54''
część <b>A</b> – zwrotka II	54'' – 1'06''
część <b>B</b> – refren	1'06'' – 1'21''
część <b>A</b> – zwrotka III	1'21'' - 1'33''
łącznik modulujący	1'33'' – 1'39''
część <b>B</b> – refren	1'39'' – 1'53
część <b>C</b> – ansambl instrumentalny	1'53'' – 2'17''
część <b>B</b> – refren	2'17'' – 2'31
część <b>C</b> – ansambl instrumentalny	2'31'' – 2'55''
łącznik modulujący – zespół instrumentalny	2'55'' – 3'00''
część <b>B</b> – refren	3'00'' – 3'15''
część <b>C</b> – ansambl instrumentalny	3'15'' – 3'39''
część <b>B</b>	3'39'' – 3'54''
outro – interludium	3'54'' – 4'10

*Źródło: opracowanie własne*

Poniżej znajduje się tabela pokazująca formę utworu z uwzględnieniem instrumentarium.

**Tabela 5. Forma utworu *Łowca nut* z uwzględnieniem instrumentarium**

Część utworu	Forma	Instrumentacja
intro <i>ad libitum</i>	<b>A</b> i <b>B</b> w tonacji E	gitara, flażolety grane na fletach
zwrotka I	część <b>A</b> zakończona interludium	śpiew, gitara, flet altowy
zwrotka II	<b>A</b>	śpiew, gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy

refren I	<b>B</b> w tonacji E	śpiew, gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy, chórki, drugi flet altowy
zwrotka III	<b>A</b> zakończona łącznikiem modulacyjnym	śpiew, gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy, drugi flet altowy
refren II	<b>B</b> w tonacji G	śpiew, chórki, gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy, drugi flet altowy, flet sopranowy II
ansambl instrumentalny I	<b>C</b>	solo gitary i saksofonu sopranowego (w interwale oktawy) sekcja rytmiczna, gitara, klarnet basowy oraz flet altowy, flet sopranowy II
refren III	<b>B</b> w tonacji E zakończona łącznikiem modulacyjnym	śpiew, chórki, gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy, drugi flet altowy, flet sopranowy II, flet sopranowy I
ansambl instrumentalny II	<b>C</b> zakończona łącznikiem modulacyjnym	solo gitary i saksofonu sopranowego (w interwale oktawy) sekcja rytmiczna, gitara, klarnet basowy oraz flet altowy, flet sopranowy II, flet sopranowy I
refren IV	<b>B</b> w tonacji G	śpiew, chórki, gitary, sekcji rytmicznej, klarnetu basowego <i>divisi</i> , fletu altowego I, flet altowy II, flet sopranowego II <i>divisi</i> , flet sopranowego I
ansambl instrumentalny III	<b>C</b>	solo gitary i saksofonu sopranowego (w unisonie) oraz kontrapunktującego fletu sopranowego, sekcja rytmiczna, gitara, klarnet basowy, flet altowy II <i>divisi</i> , flet altowy I, flet sopranowy II
outro	<b>B</b> w tonacji E zakończona interludium	gitara, sekcja rytmiczna, klarnet basowy, flet altowy, flet sopranowy II, flet sopranowy I

*Źródło: opracowanie własne*

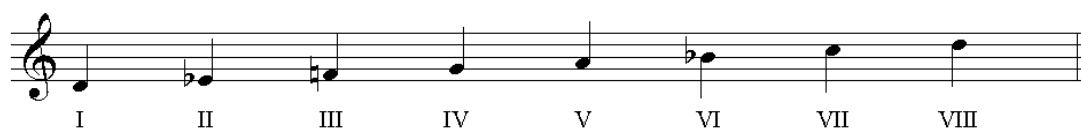
W powyższym zestawieniu można zobaczyć kształtowanie dynamiki utworu poprzez stopniowe rozbudowywanie instrumentacji. *Łowca nut* w wersji wokально-instrumentalnej jest wykonany w tempie 132 BPM. Warto podkreślić, że intro jest zagrane *ad libitum*.

**Część **A**:** podstawą tej części jest przebieg harmoniczny, który zestawiony jest dość niejednoznacznie. Można bowiem zinterpretować go jako harmonię opartą na skali frygijskiej, czyli z użyciem akordu neapolitańskiego. Skalę frygijską<sup>114</sup>, będącą trzecim

<sup>114</sup> F. Balena podaje inne alternatywne nazwy tej skali: *Major Inverse*, *Ousak* (Greece), *Zokuso* (Japan), *Maqam Kurd* (Iraq), *Raga Dhanyasi descending*, *Mela Hanumatodi*, *Mela Bhairavi That*, *Raga Bilashkhani Todi*, *Raga Ghanta*; por. Balena F., 2014, dz. cyt., s. 9.

modusem skal modalnych, Eger z Kalkar określił jako surową, twardą, niecierpliwą, podburzającą do wściekłości i wojny, okrutną i swawolną, dlatego wiązały się z nią teksty, w których była mowa o sile, mocy, zwycięstwie, władzy, a także o przewycięzeniu śmierci<sup>115,116</sup>. Skala frygijska kojarzona jest również z Półwyspem Iberyjskim, który od 711 do 1492 roku był najpierw w całości, a potem częściowo zajęty przez Maurów. Skala ta przez obecność sekundy małej między pierwszym i drugim stopniem kojarzy się z muzyką arabską.

Arabski *Maqam al-Kurd* to jeden z najbardziej znanych i najłatwiejszych muzycznych *maqamów*<sup>117</sup> wśród arabskich skal muzycznych. Opiera się na nim wiele pieśni arabskich i jest to jeden ze wschodnich *maqamów* muzycznych, który nie zawiera ćwierćtonów (interwałów mniejszych od półtonu). Według arabskich teoretyków, z powodu braku ćwierćtonów (nieużywanych w muzyce europejskiej z wyjątkiem krajów, w których swoje piętno odcisnęło panowanie tureckie, np. Bałkanów) jest on również używany w muzyce zachodniej, np. hiszpańskiej<sup>118</sup>. Bert Ligon<sup>119</sup> zalicza tę skalę do najciemniej brzmiących skal molowych.



Przykład nutowy 41

Skala frygijska ma na drugim stopniu akord majorowy. W harmonii klasycznej akord ten został nazwany akordem neapolitańskim i jest zbudowany na obniżonym II stopniu gamy minorowej<sup>120</sup>. Połączenie akordów z użyciem akordu neapolitańskiego nazywamy kadencją frygijską.

<sup>115</sup> Bielińska-Galas E., 2006, Teoria nurtu scholastycznego w aspekcie kryteriów identyfikacji modalnej śpiewów liturgicznych, s. 169.

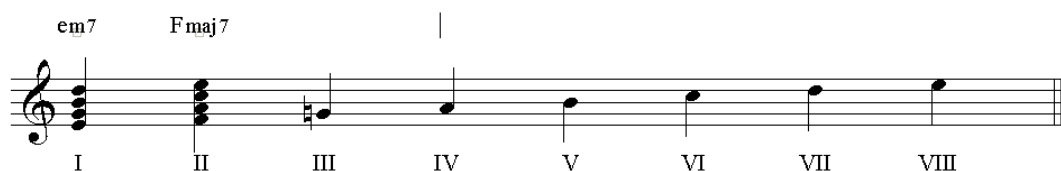
<sup>116</sup> *Cantuagium de Heinrich Eger von Kalkar* et ses źródło, „Analecta Cartusiana”, N.S. I/2 (1989), s. 112–134 – „Tertius severus dicitur et indignans, ad furiasquasi incitans et ad bella, surlis et petulans, habilis ob hoc ad materias fortitudinem, potentiam et victoriam innuentes, sicut est in responsorio «Angélus Domini» in pascha, quando Dominus mortem morte subegerat”.

<sup>117</sup> *Maqam* lub *Makam* – wzorzec meliczny w tradycyjnej muzyce arabskiej.

<sup>118</sup> *Wiki loves Folklore*, źródło on-line: [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85\\_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AF](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AF) [data dostępu: 10.03.2024].

<sup>119</sup> Ligon B., 2001, *Jazz Theory Resources*, s. 305.

<sup>120</sup> Targosz J., 1993, dz. cyt., s. 193–194.



Przykład nutowy 42

Akord neapolitański bywał używany do wyrażania różnych emocji i tak przykładowo w renesansie występuje w *Pieśń Salomona z Pięciu motetów* Giovanniego Pierluigiego da Palestriny z cyklu *Canticum Cantorum*; w barokowej mowie dźwięków można go odszukać np. w części *Estate (Lato)* z *Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego, w której wyrażał uczucie znużenia i ospałości w gorącym słońcu<sup>121</sup>; był ulubionym akordem klasyków wiedeńskich (m.in. *Sonata księżycowa*), można go również znaleźć w romantycznej części I *Maestoso* w VI Symfonii A-dur Antona Brucknera.

W *Łowcy nut* mamy przebieg harmoniczny składający się z akordów |Emin11| oraz |Fsus2| lub |Fadd9/A|. Jednak obydwa akordy zostały rozbudowane o wyższe struktury akordu (*upper structures*); w |Emin7| dodana jest sekunda wielka (F# – modal interchange ze skali doryckiej) i undecyma (A), a w akordzie |Fmaj| sekunda wielka G. Takie zestawienie składników akordowych powoduje załagodzenie wyrazu artystycznego i wydaje się trafnie opisywać sielankowy charakter tekstu.



Przykład nutowy 43

W siódmym takcie tej części dodana jest kadencja zbudowana na akordach |Gmaj| i |Amaj|, czyli toniki III stopnia oraz subdominanty doryckiej. Obrazuje to przykład nutowy 44.

Skala dorycka<sup>122</sup>, jedna z najważniejszych skal modalnych, ze względu na swoje brzmienie miała bardzo uniwersalne zastosowania; według Egera z Kalkar: „Pierwszy ton pobudzał najróżniejsze uczucia, jego przebieg mógł być zarówno powolny,

<sup>121</sup> Wikipedia, źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Neapolitan\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Neapolitan_chord) [data dostępu: 2024].

<sup>122</sup> W *The Scale Omnibus* podane są alternatywne nazwy tej skali: *Mischung 5* (Germany), *Yu* (China), *Hyojo* (Japan), *Oshikicho* (Japan), *Nam* (Vietnam), *Raga Kafi That*, *Mela Kharaharapriya*, *Raga Bhairavi ascending*, *Raga Kharapriya*, *Raga Shree descending*, *Raga Bhimpalasi*, *Raga Nayaki Kanada*, *Raga Sri*, *Raga Ritigaula*, *Raga Huseni*, *Raga Kanara*, *Raga Bageshri*; zob. Balena F., 2014, dz. cyt., s. 8.

stopniowy, jak i też szybki, szeroko się rozciągający”<sup>123</sup>. Skala dorycka jest wyjątkowa ze względu na swoją unikatową konstrukcję – ma budowę interwałową lustrzanosymetryczną – ale przede wszystkim z tego powodu, że jest środkiem osi, jeśli chodzi o charakter wszystkich skal modalnych. W brzmieniu harmonicznym, ze względu na występowanie dwóch różnych trybów na pierwszym i czwartym stopniu skali, uzyskujemy charakter, który można określić jako zrównoważony – łączący ze sobą major i minor. Użycie połączenia akordów na IV i I stopniu skali tworzy tzw. kadencję plagalną.

Skala dorycka jest ciemniejsza niż skale durowe lidyjska, jońska i miksolidyjska, ale jaśniejsza niż skale eolska, frygijska i lokrycka. Bert Ligon<sup>124</sup> zalicza tę skalę do najjaśniejsz brzmiących skal molowych.

Przykład nutowy 44

Użycie akordów G i A jest dorycką kadencją zamykającą część **A** i jednocześnie zapowiedzią części **B**.

Cały niesymetryczny siedmiotaktowy przebieg harmoniczny części **A** wygląda następująco: |em11|Fsus2|em11|Fadd9/A|em11|Fsus2|Gadd2Asus2|, czyli | I | bII| I |bII| I |bII|III IV|. Jego sposób realizacji na gitarze obrazuje przykład nutowy 45.

Przykład nutowy 45

<sup>123</sup> Bielińska-Galas E., 2006, dz. cyt., s. 168.

<sup>124</sup> Ligon B., 2001, dz. cyt., s. 305.

Niesymetryczność frazy jest następstwem budowy linii melodycznej, a ta z kolei wynika z budowy tekstu.

**Część B:** ta część utworu, pełniąca w dalszej kolejności rolę refrenu, składa się ze zwrotu harmonicznego opartego na nucie pedałowej E. Jak pokazuje przykład nutowy 46, na VII stopniu skali E doryckiej znajduje się akord |Dmaj|; wcześniej już wspomniano, że na IV stopniu skali doryckiej występuje akord |Amaj|. W części **B** utworzona została kadencja plagalna<sup>125</sup> w tonacji A, gdzie |Dmaj| jest IV stopniem. Jednak centrum tonalne jest określane przez nutę pedałową E. Powstaje nam zatem zwrot subdominanty wtrąconej<sup>126</sup> do subdominanty IV/IV |Dmaj| i subdominanta w tonacji zasadniczej E doryckiej IV |Amaj|.

Przykład nutowy 46

Część ta występuje w utworze w dwóch tonacjach: E i C. Jednak w tonacji C mamy inne odniesienia tonalne. Dźwięk G (submedianta w tonacji głównej) jest prymą akordów |G7sus|, |Gadd9|. Kontekst harmoniczny (harmonia łącznika modulacyjnego) sprawia, że słyszymy ten fragment jako opóźnienie charakterystyczne dla dominanty w tonacji C major.

Przykład nutowy 47

<sup>125</sup> Targosz J., 1993, dz. cyt., s. 30.

<sup>126</sup> Subdominanta wtrącona do subdominanty/*subdominant cadence* *Harmony 2* by Barrie Nettles, 1987, s. 61.

Część **C**: przebieg harmoniczny tej części wygląda następująco:

|Am(add9)|G/B|Cadd9| / |Abadd9| Bbadd9| B7sus4 D/A A/G|D/F#

|Gadd9|Aadd9|Em9|Fadd9|Gadd Aadd9|,

a jego realizację na gitarze przedstawia przykład nutowy 48.

Przykład nutowy 48

W części **C** harmonia moduluje przez tonację i wykorzystuje różne odmiany skal molowych. Rozpoczyna się od molowej subdominandy tonacji głównej utworu, czyli od akordu |Amin|. Jest to akord wspólny dla tonacji E minor i C major. Jednak ze względu na kontekst harmoniczny pierwsze takty tej części zanalizowane zostaną w tonacji submedianty tonacji zasadniczej, czyli w C major.

Pierwszy zwrot to |VI|V| I|, czyli |Amin|Gmaj/B|Cmaj|. W przykładzie nutowym 49 przedstawiona została skala E eolska oraz akordy zbudowane na jej poszczególnych stopniach.

Przykład nutowy 49

Akordy zbudowane na stopniach |VIb|VIIb|, czyli |Abmaj| i |Bbmaj|, powstały poprzez zastosowanie *modal interchange* i użycie jednoimiennej skali C eolskiej.

Przykład nutowy 50

Jednak zwrot ten nie kończy się na akordzie |Cmaj|, a zamiast tego rozwiązuje się na zasadzie wyrzutni<sup>127</sup> na akord |B7sus4| będący dominantą tonacji głównej E minor w wariacie doryckim. Schemat harmoniczny: C major: |VIIb VIIb| I |

E minor: |VII7sus4|.

Przykład nutowy 51

Akord |B7sus4| jest pierwszym akordem rytmiczno-harmonicznej sekwencji |Bsus D/A A/G|D/F#|; jak pokazuje przykład 52, utrzymana jest ona w tonacji głównej utworu, czyli w E minor w odmianie doryckiej.

Przebieg harmoniczny możemy zinterpretować jako: |V VIIb V7/VIIb VIIb|, gdzie dominanta VIIb jest oparta na kwincie, zaś akord A major traktujemy jako |V/VIIb|. Fragment ten możemy również rozpatrywać w tonacji D major z różnymi odmianami dominanty – akord |B7sus4| byłby wtedy |Amaj/B| w basie, kolejnymi akordami są dominanta sześć/cztery, dominanta na septymie rozwiązana na tonikę na tercji.

Przykład nutowy 52

<sup>127</sup> W harmonii klasycznej takie zjawisko nazywamy *wyrzutnią*; zob. Stefaniszyn P., źródło on-line: <https://https://harmoniczny.pl/wtracenia> lub *Deceptive Resolution*: zob. Nettles B., 1987, *Harmony* 3, dz. cyt., s. 18.

Akord |D/F#| staje się równocześnie dominantą do submedianty tonacji głównej, powstaje więc wychylenie modulacyjne do G major. Będziemy jednak je rozpatrywać w kontekście tonacji zasadniczej. W dalszej części mamy więc kolejno akordy |III|IV| I | |IIb|III|IV|. Majorowa subdominanta pochodzi ze skali doryckiej (przykład nutowy 44), |VIIb| ze skali eolskiej (przykład nutowy 49), |IIb| ze skali frygijskiej (przykład nutowy 41). Ten ostatni akord jest nawiązaniem do części A.

W utworze występują ponadto dwa łączniki. Pierwszy to interludium – jest klamrą spinającą kompozycję: występuje we wstępie i zakończeniu utworu. Przeprowadzony jest z wykorzystaniem tonacji B minor (molowej dominanty tonacji zasadniczej) i rozpoczyna się od akordów |Em7 E7sus4 Amaj A7sus4 Bm7|Cmaj Amaj/C# Dmaj A5 B5|. Możemy to również zapisać |Gmaj/E Dmaj/E Amaj, Gmaj/A Dmaj/B|Cmaj, Amaj/C#, Dmaj, A5, B5|, czyli: w B minor: |IV7 V7sus4/VIIb VIIb V/III| (rozwiązanie zwodnicze na) | I |IIb V/III, III, VIIb, I|.

Akordy |Emin| i |Amaj| możemy również rozpatrywać jako typowy zwrot |II V| do tonacji D major. Przebieg harmoniczny łącznika bazuje na dwóch odmianach skali molowej – eolskiej i frygijskiej. Fraza jest polimetryczna: 3/8 jest wpisane w 4/4 (*crossing rhythm*).

Przykład nutowy 53

Drugi łącznik jest sekwencją modulującą do tonacji submedianty C major. Występuje w taktach 47–49 oraz 92–94 i składa się z akordów:

|Gmaj/B, Dmaj/C|G7/B Cmaj/Bb|Fmaj/A, Fmin6/Ab|.

W basie mamy pochod dźwiękowy, który rozpoczyna się jeszcze w ostatnim takcie poprzedniej części (dźwięki G, A) i jest kontynuowany w łączniku modulującym: B, C, B, Bb, A, Ab.

Schemat harmoniczny przedstawia się następująco:

E minor: |III IV|III, V/III|V/VI V/Ib|

C major: |V/I V/IV |IV IVm6|.

Użycie dwóch odmian subdominanty, majorowej i minorowej, wyraźnie określa tonację C major.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains four measures with chords Gadd9, A2, G/B, and D/C. The second staff contains four measures with chords G7/B, C/Bb, F/A, and Fmi6/Ab. The melody consists of eighth and quarter notes, with a key signature change to one sharp (F#) in the final measure of the second staff.

Przykład nutowy 54

Melodyka partii wokalne w części **A** zbudowana jest na dźwiękach skali E frygijskiej (przykład nutowy 41). Opiera się jednak głównie na trzech nutach E – primie, D – septymie i B – kwincie. Forma melodii wykazuje cechy budowy symetryczno-okresowej, z tym że forma ma niesymetrycznych siedem taktów. Wynika to z rytmiki wiersza. Pierwsze frazy poprzednika i następnika są bardzo zbliżone motywicznie. Druga fraza kończy się na septymie, co wywołuje efekt pytania, czwarta fraza kończy się na primie, zamykając zdanie muzyczne.

Od samego początku melodii rytmika jest synkopowana. Pierwszy i trzeci wers każdej zwrotkowej strofy rozpoczyna się albo od pierwszej miary w takcie, albo od przedtaktowej ósemki. Drugi i czwarty wers są przesunięte rytmicznie do środka taktu.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The melody is accompanied by lyrics in Polish. The first staff has lyrics: "Nie ma za-dne-go za-ję - cia \_\_\_ Jest tyl-ko \_\_\_ ło - wca nut \_\_\_". The second staff has lyrics: "Czuj-ny i za - słu-cha - a - ny \_\_\_ wy-szedł wświat na łów". The melody consists of eighth and quarter notes.

Przykład nutowy 55

W części **B** partia wokalna wykonana jest przez cały chórek wokalny, który pierwszy refren wykonuje w dwudźwiękach,

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The melody is accompanied by lyrics in Polish. The first staff has lyrics: "Za-mknię-ta wser - cu \_\_\_ Dźwię-ków mo - wa \_\_\_". The melody consists of eighth and quarter notes.

Przykład nutowy 56

a w kolejnych rozbudowany jest do czterech głosów, z których jeden podwaja główny głos w oktawie.

Zam-knię-ta w ser - cu                      Dźwię-ków mo - wa

Przykład nutowy 57

Jak zostało zauważone w analizie harmoniczej utworu, część **B** występuje w dwóch tonacjach i innych odniesieniach tonalnych, jednak budowa partii wokalnych zachowuje tę samą konstrukcję melodyczno-rytmiczną z uwzględnieniem odniesień tonalnych. W miarę rozwoju utworu w częściach **B** dla wywołania większej ekspresji pojawiają się improwizowane frazy wokalne pomiędzy partiami zaaranżowanymi. Partia solowo-ansamblowa części **C** jest skomponowana na gitarę i zdublowana przez brzmienie saksofonu sopranowego.

**C**

Przykład nutowy 58

W kolejnych przeprowadzeniach w partii dodane są kolejne środki ekspresji, a w ostatnim przeprowadzeniu zagranym oktawę wyżej na gitarze (przykład nutowy 59) partii solowej towarzyszy partia kontrapunktująca solo fletu (przykład nutowy 60).

Przykład nutowy 59

Przykład nutowy 60

Tło harmoniczne uzupełnia ansambl zaaranżowany na zespół instrumentów dętych drewnianych złożony z fletów sopranowych, fletów altowych i klarnetów basowych. Skomponowana jest on częściowo w technice polifoniczno-imitacyjnej, a częściowo w technice homofonicznej. Część polifoniczna kontrapunktuje melodię partii wokalne.

We wstępie zostały wykorzystane spreparowane dźwięki fletów. Przystrojone są one o oktawę w górę, co daje brzmienie imitujące flażolety instrumentów smyczkowych. Flażolety w technice *bell* pojawią się na ostatnią nutę każdej kolejnej

frazy gitarowej. Następujące wejścia flażoletów dodają kolejną kwintę w dół. Po wejściu czwartego ostatniego dźwięku powstaje czterodźwięk kwintowy.

Kontrapunkt instrumentalny pojawia się w utworze wraz z partią wokalną. Następnie główna melodia kontrapunktu przechodzi kolejno do instrumentów operujących w wyższych rejestrach, w ten sposób, że najpierw gra ją instrument solo – flet altowy,

A



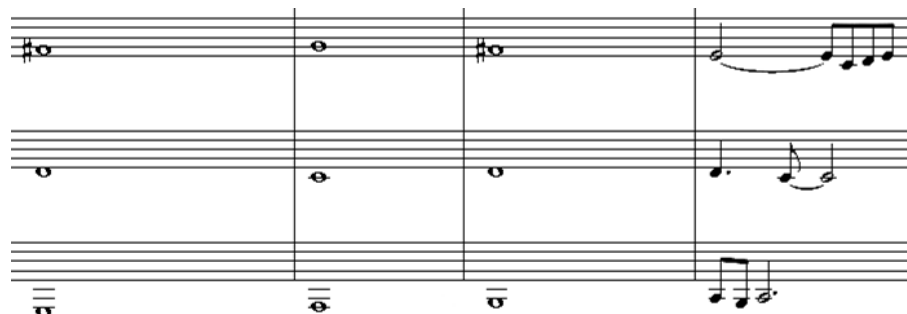
Przykład nutowy 61

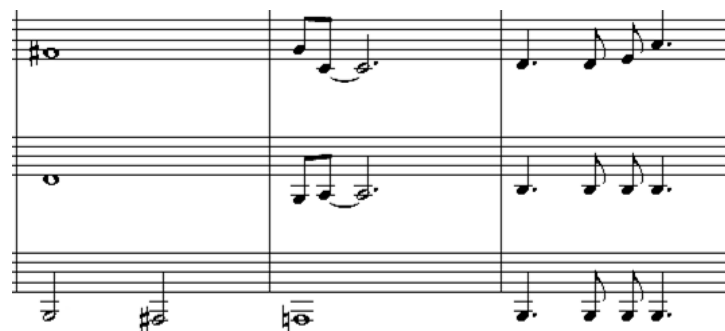
po czym w drugiej zwrotce przechodzi w kontrapunkt, a melodię główną przejmuje kolejny flet altowy:



Przykład nutowy 62

W trzeciej zwrotce sytuacja się powtarza – poprzednie głosy przechodzą do partii wyższych, a w klarncie basowym pojawia się kolejny głos.





Przykład nutowy 63

W części C występuje akompaniament homofoniczny zaaranżowany na zespół instrumentów dętych. Harmonia jest napisana w układzie skupionym, z bardzo bliskim prowadzeniem głosów, niejednokrotnie we współbrzmieniach sekundowych. Wykorzystuje ona wyższe struktury akordów (*upper structure*). Całość jest napisana również w ten sposób, aby stopniować napięcie. W kolejnych powtórzeniach części C dochodzą kolejne partie, a w ostatniej, jak już wcześniej zostało zauważone, dodatkowo pojawia się solowa partia fletowa, która gra w opozycji do partii gitary i saksofonu sopranowego. Pierwsze przeprowadzenie tej części wygląda następująco:



Przykład nutowy 64

Następne jest już rozbudowane o kolejne głosy:

Przykład nutowy 65

Ostatnie przeprowadzenie części C z partią solową fletu I:

Przykład nutowy 66

Sekcja rytmiczna gra zaaranżowany wcześniej rytm, który można określić jako *funk/breakbeat* z elementami instrumentacji: *backbeat* na werblu i *downbeat* na bębnie basowym. W refrenie następuje zmiana charakteru (*feelingu*) na *half time*. Przykładowa partia basu z części **A** wygląda następująco:

Przykład nutowy 67

W transkrypcji pominięte zostały tzw. *ghost notes*, czyli dźwięki o nieokreślonej wysokości mające na celu podkreślenie rytmiczności partii basu. W części **B** basista gra dźwięki tylko na trzecią miarę w takcie.

Przykład nutowy 68

Dynamika utworu rozpoczyna się od *mezzo piano* i w wymiarze makro tworzy *crescendo* niemal przez cały utwór. Ostatnia część **B** i zakończenie uspokajają akcję muzyczną.



Wykres dynamiki 2 utworu Łowca nut

## 2.3. Wybacz

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Katarzyna Godzisz – śpiew; Tomasz Duda – saksofon barytonowy; Andrzej Świąś – bas; Paweł Dobrowolski – perkusja; Jan Smoczyński – syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering; Piotr Pociask – gitara, kompozycja, aranżacja.

### 2.3.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

*Wybacz* to utwór skomponowany do wiersza Renaty Kuty-Jones. Podstawowym założeniem kompozycji było oddanie emocji i charakteru tekstu. Jest on stosunkowo krótki, stąd forma utworu jest utrzymana w charakterze minimalizmu<sup>128</sup> (ang. *minimal music*). Charakter ten został uzyskany dzięki zastosowaniu stałego ostatecznego rytmu w sekcji rytmicznej oraz ograniczeniu harmonii do kilku stale powtarzanych akordów.

W utworze nie występują znaki interpunkcyjne, jest więc wierszem wolnym i może być interpretowany na różne sposoby. Adresatem może być osoba bliska, ale może być również kierowany do Boga. Ta wieloznaczność była główną inspiracją oraz zdecydowała o doborze środków stylistycznych w kompozycji.

Część **B** bazuje na harmonii, którą można również usłyszeć w takich kompozycjach jak: *Sing Song of Songs* Kenny Garretta, *I was Made to Love Her* Stevie Wondera, *Kiss from the Rose* Seal, *With a Little Help* The Beatles, bridge w *We Are the World* Michaela Jacksona i Lionela Richie.

---

<sup>128</sup> Podstawą minimalizmu jest prostota materiału melodycznego i przejrzystość harmonii oraz redukcja materiału muzycznego; istotne jest także eksponowanie struktur rytmicznych; zob. *Wikipedia*, źródło on-line: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Minimalizm\\_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Minimalizm_(muzyka)) [data dostępu: 2024].

### 2.3.2. Tekst

Renata Kuta-Jones

*Wybacz*

że czasem cicho znikam – Wybacz  
że nie wiem jak się bywa – Wybacz  
nie umiem być fałszywa – Wybacz  
że bolę Cię prawdziwa – Wybacz

wybacz mi wszystkie moje zapatrzenia  
że zachwyty mnie porywa i rozmienia  
że ciągle trwam w stanie zawieszenia  
że nic się nie przyczynię do istnienia

### 2.3.3. Analiza utworu

Budowa formalna:

**Tabela 6. Schemat utworu *Wybacz***

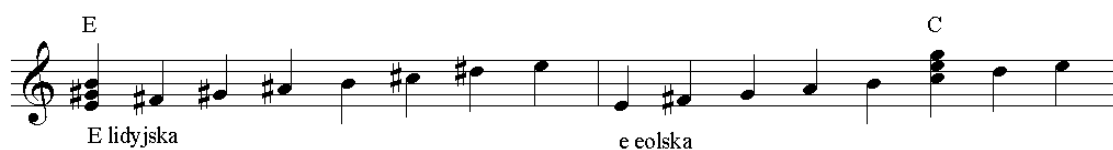
Budowa utworu	Czas
część <b>A</b> – intro instrumentalne	0'00" – 0'27"
część <b>A</b> – wokal	0'27" – 0'53"
część <b>B</b> – wokal	0'53" – 1'20"
część <b>A</b> – solo saksofonu	1'20" – 1'46"
część <b>A</b> – wokal	1'46" – 2'12"
część <b>B</b> x 3 – wokal	2'12" – 3'45"

*Źródło: opracowanie własne*

Utwór ma budowę zwrotkowo-refrenową. Cała kompozycja zbudowana jest tylko z dwóch części, różniących się między sobą harmonią i melodią. *Wybacz* w wersji wokально-instrumentalnej jest wykonane w tempie ćwierćnuty 145. Całość rozpoczyna intro, będące instrumentalnym wariantem części **A**.

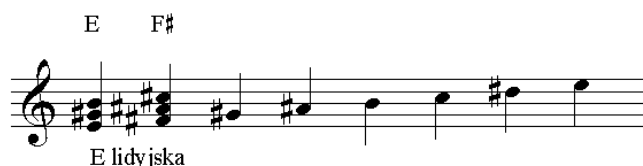
**Część A:** Podstawą tej części jest dualizm skalowo-tonalny. Prośba o wybaczenie zawarta w tekście jest dwuznaczna i dotyczy odczuć i zachowań powszechnie uznawanych za pozytywne: „Nie umiem być fałszywa – Wybacz/Że bolę Cię prawdziwa – Wybacz/Wybacz mi wszystkie moje zapatrzenia/Że zachwyty mnie porywa i rozmienia//”. Ta dwoistość tekstu jest muzycznie wyrażona poprzez zderzenie dwóch różnych światów brzmieniowych najsmutniejszej i najbardziej lirycznej skali eolskiej (przykład nutowy 49) oraz pełnej jasności i pozytywnej skali lidyjskiej<sup>129</sup>. Piąty ton skal plagalnych opisywany jest przez Egera z Kalkar: „[...] dzięki pełnym skoków następnym interwałów, działał odprężająco i pocieszająco, jest wesoły, przyjemny, radosny”<sup>130,131</sup>. Bert Ligon uważa tę skalę za najjaśniejszą ze wszystkich skal majorowych<sup>132</sup>.

Podstawowymi akordami są |Emaj| i |Cmaj|, gdzie |Emaj| jest akordem zbudowanym na pierwszym stopniu, a akord |Cmaj| jest zaczerpnięty ze skali E eolskiej poprzez zastosowanie *modal interchange* i jest stopniem bVI (obniżonym) w tonacji E major<sup>133</sup>. Obydwa te akordy w rozumieniu modalnym stają się centrami tonalnymi.



Przykład nutowy 69

Na te podstawowe akordy nałożone są substytuty charakterystyczne dla skali lidyjskiej.



Przykład nutowy 70

<sup>129</sup> F. Balena w *The Scale Omnibus* podaje inne nazwy tej skali: *Ping* (China), *Gu* (China), *Mela Mecakalyani*, *Raga Shuddh Kalyan*, *Raga Kalyan Thar*; zob. Balena F., 2014, dz. cyt., s. 10.

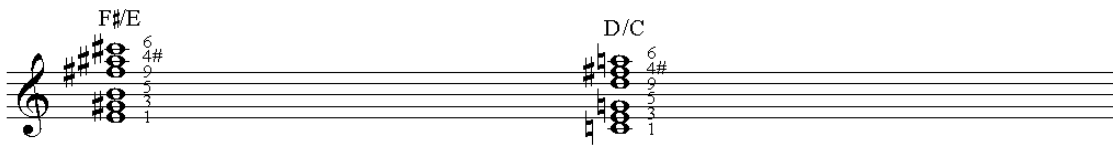
<sup>130</sup> Bielińska-Galas E., 2006, dz. cyt.

<sup>131</sup> *Cantuagium de Heinrich Eger von Kalkar et ses sources*, „*Analecta Cartusiana*”, N.S. I/2 (1989), s. 112–134 – „Quintus est modetus, laetus, dulcis et voluptuosus, recreans aliquando saltando etconsolans, ob hoc sibi b-molle potissime venditans, ut patet in antiphona «Aima redemptoris»” [...].

<sup>132</sup> Ligon B., 2001, dz. cyt., s. 305.

<sup>133</sup> Harmonię utworu można byłoby również rozpatrywać w kontekście skali E majorowej miękkiej, jednak ze względu na brak w niej nuty G autor zdecydował się na rozwiązanie opisane w powyższym tekście.

Substytutem najlepiej oddającym charakter skali lidyjskiej jest akord zbudowany na jej drugim stopniu. Zawiera on kwartę lidyjską i jest majorowy. W utworze wykorzystane są substytuty lidyjskie: |F# maj| na |Emaj| i analogicznie |Dmaj| na |Cmaj|.



Przykład nutowy 71

Schemat harmoniczny zwrotki przedstawia się następująco:

|Emaj|Cmaj|Emaj|Cmaj|Emaj|Cmaj|Fmaj7|Esus4 Emaj|. Można to zapisać również modalnie: |Elid|Clid|Elid|Clid|Elid|Clid|Fmaj7|Esus4 Emaj|, gdzie *lid* jest skrótem od *lidian*, a harmonia bazuje na tej właśnie skali. W ostatnich dwóch taktach następuje omówiona w podrozdziale 2.2.3 kadencja frygijska z wykorzystaniem akordu neapolitańskiego |Fmaj| i |Emaj|. Ten ostatni ma opóźnioną kwartę czystą (A) tercję (G#).

Przebieg akordowy realizowany jest przez gitarę i piano Rhodes. Gitara wykorzystuje opisane wyżej akordy majorowe w układzie skupionym, zwykle bez zdwojeń i w drugim przewrocie. W zwrotkach są one dodatkowo bardziej przestrzenne z wykorzystaniem flażoletów i akordów otwartych (akordy z użyciem pustych strun). Ta sama harmonia występuje w intro i części A z wokalem (zwrotce).

Partia wokalna w części A została zharmonizowana z wykorzystaniem opisanych w przykładzie nutowym 71 akordów bazujących na skali lidyjskiej, z kolei w przedostatnim takcie na skali frygijskiej i w ostatnim na skali jońskiej. Akordy te są w pokrewieństwie sekundowym, stąd częste charakterystyczne dla harmonii modalnej przesunięcia blokowe (równoległe) akordów. Wszystkie głosy są równoważne. W takcie trzecim pojawia się substytut mediantowy |G#min| akordu |Emaj| (substytuty omówione są szerzej w podrozdziale 3.1.3).

że czas-em ci-cho zni - kam wy - bacz  
nie wiem jak się by - wa wy - bacz  
u - miem być fa - lszy - wa wy - bacz  
bo - lę cię praw - dzi - wa wy - bacz

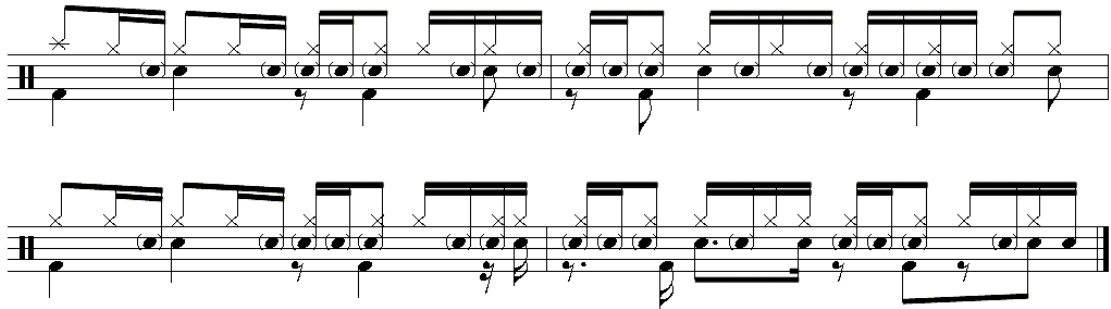
Przykład nutowy 72

W sferze rytmicznej kanwą utworu jest zaaranżowany wcześniej rytm zainspirowany stylem *Jungle*<sup>134</sup>.

Przykład nutowy 73

Zaaranżowany rytm jest swobodnie zinterpretowany przez perkusistę, co nadaje utworowi dużą lotność i wzmacnia go energetycznie. Początkowe takty perkusji brzmią tak, jak zapisano w przykładzie 74.

<sup>134</sup> *Jungle* – gatunek muzyki tanecznej, który wywodzi się z brytyjskiej sceny *rave* i *sound system* z lat 90. XX wieku. Mający swój początek w *breakbeat hardcore* styl charakteryzuje się szybkimi *breakbeatami*, mocno synkopowanymi pętlami perkusyjnymi, *samplami* i syntetycznymi efektami, w połączeniu z głębokimi liniami basu, melodiami i próbkami wokalnymi występującymi w stylach: *dub*, *reggae* i *dancehall*, a także w *hip hople* i *funku*. „[...] *Jungle* był bezpośrednim prekursorem gatunku *Drum and Bass*, który pojawił się w połowie lat 90-tych”, zob. *Wikipedia*, źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jungle\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Jungle_music) [data dostępu: 10.03.2024].



Przykład nutowy 74

Rozpisana partia gitary basowej jest również zinterpretowana swobodnie przez basistę, co dodaje jej naturalności i płynności. Wzmocniona jest ona przez efekt *Octaver*, który dodaje do dźwięku głównego oktawę w dół, co sprawia, że brzmi ona ciężko i głęboko, w sposób typowy dla stylu *Jungle*.

**Część B:** Tekst zawiera prośbę o przebaczenie, jednocześnie sugerując, że nie wynika ona z poczucia winy: „wybacz mi wszystkie moje zapatrzenia/że zachwyty mnie porywa i rozmienia/że ciągle trwam w stanie zawieszenia/że nic się nie przyczynię do istnienia/”. Stąd dwuznaczność użytej w utworze harmonii, która składa się z akordów: |Cmaj|, |Dmaj| i |Emaj|, czyli |VIb|, |VIIb| i |I|. Akordy |Cmaj| i |Dmaj| zaczerpnięte są ze skali E eolskiej (*modal interchange*)<sup>135</sup>. Całość można również interpretować jak przebieg w tonacji molowej zakończony toniką z tercją pikardyjską. Harmonia tego typu ma nieco pompatyczny charakter, jednak w całości, z rytmem *Jungle*, brzmi w dość nieoczywisty sposób. Każdy parzyście występujący |Emaj| dodatkowo jest opisany zaczerpniętymi ze skali frygijskiej akordem |Fmaj|. Elementem spajającym utwór w całość od strony harmonicznego jest użycie tego samego *modal interchange* oraz zastosowanie subdominanty neapolitańskiej w częściach **A** i **B**. Realizowany przez gitarę i piano Rhodes schemat harmonicznego części **B** przedstawia się następująco:

|Cmaj|Dmaj|Emaj| ∕ |Cmaj|Dmaj|Emaj| ∕ |Cmaj|Dmaj|Emaj| ∕ |Cmaj|Dmaj|Emaj| ∕ |,  
czyli |bVI|bVII|I| ∕ |.

Głosy gitary i piano Rhodes tworzą spójną fakturę, uzupełniając się wzajemnie. W refrenach faktura zagęszcza się, wzmacniając napięcie. Dodatkowe rytmizowanie w partii gitary z użyciem triol zgrupowanych po cztery dźwięki tworzy dźwiękowy kolaż. Partia wokalna jest w dalszym ciągu prowadzona wielogłosowo, z wykorzystaniem przesuwanych bloków akordowych w stylu modalnym; przeważają w niej akordy majorowe w drugim przewrocie.

<sup>135</sup> Patrz: przykład nutowy 47.

9 C D E  
wy - bacz mi — wszy - stkie mo - je — za - pa - trze - e - nia — że

11 C D E F E  
za - chwył — mnie po - ry - wa — i ro - zmie - nia — że

13 C D E  
cia - gle — trwam wst - nie — za - wie - sze - nia — że

15 C D E F E  
nic się — nie przy - czy - nię — do ist - nie - nia —

Przykład nutowy 75

Po części **[B]** następuje improwizowane solo saksofonu barytonowego. Bazą harmoniczną tej partii jest część **[A]**. Saksofonista wykorzystuje w niej szybkie przebiegi gamowe oraz ekspresyjne flażolety. Kolejne przeprowadzenie wokalne części **[A]** rozpoczyna się z akompaniamentem samej perkusji. Wprowadza to dużo przestrzeni i daje chwilowy spadek napięcia po emocjonalnej partii solowej saksofonu. W trakcie tej części stopniowo dołącza gitara basowa i na końcu piano Rhodes. Napięcie powoli rośnie i przygotowuje wejście części **[B]**. Podkreślone jest to również dodaniem kolejnej partii wokalne, wypełniającej pauzy między kolejnymi wersami.

Ostatnią częścią utworu jest przeprowadzona trzy razy część **[B]**. Dodanie kolejnych partii wokalnych oraz zagęszczenie faktury w gitarze buduje powoli napięcie i dynamikę. W ostatnim przeprowadzeniu dodany jest również saksofon barytonowy. Całość kończy niepokojąco brzmiący dźwięk C na tle tonacji E major. Jest to dźwięk należący do skali E eolskiej, której charakter został opisany w rozdziale pierwszym.



Wykres dynamiki 3 utworu Wybacz

## 2.4. *Breath Away*

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Jnr Robinson (GB) – śpiew, Jan Smoczyński – syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering, Andrzej Świąś – gitara basowa, Paweł Dobrowolski – perkusja, Piotr Pociask – gitary, kompozycja i aranżacja.

### 2.4.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Inspiracją do powstania kompozycji był skomponowany główny motyw utworu oraz eksperymentowanie modulacjami rytmicznymi z jego użyciem. Tak powstała centralna część kompozycji. Następnie została stworzona cała forma, którą z kolei zaprogramowano w programie DAW (*Digital Audio Workstation*) z wykorzystaniem brzmień elektronicznych. Do takiej wersji utworu został napisany tekst. Komponując utwór, autor korzystał ze swoich wcześniejszych eksperymentów rytmiczno-harmonicznych, jednak sam *Breath Away* powstał pod wpływem natchnienia chwili.

### 2.4.2. Tekst

Tekst autorstwa Jacka Wądryńskiego został przetłumaczony na język angielski przez dra Jana Trębacza oraz Jnr Robinsona.

Tekst polski:

Siedmiomilowe buty i tempo ekspresowe – od rana sprint  
Twe szanse uciekają a biegi zabierają ci niezbędny luz – niezbędny luz  
Adrenaliną mocny nie powiesz sobie *spocznij* i *daj sobie czas* – daj sobie czas  
Bieganie cię porwało, myśli zamotało a gdzieś blisko nas... – gdzieś blisko nas...  
Jest święty spokój, jest świat w bezruchu  
Myśli powolne, boska nieważkość  
I pośpiech żółwia.....  
Takie rajdowe tempo, że serce ci nie pękło – cud i dziw  
Nawet spokojną nocą nie pytasz siebie po co ten codzienny zryw – codzienny zryw  
W wyścigu moc wyzwalaś a meta się oddala dzień po dniu – dzień po dniu  
Gonitwa jest już twoją ideologią a gdzieś blisko nas... – gdzieś blisko nas...  
Jest święty spokój, jest świat w bezruchu  
Myśli powolne, boska nieważkość  
I pośpiech żółwia...

Tłumaczenie:

You put on seven-league boots and take an express train – a sprint at the break of day

Your chances are slipping away, the rush is stealing your peace of mind – peace of mind

High on adrenaline, you won't give yourself any time – give/yourself any time

This race, always on your mind, muddling thoughts, yet just a breath away... breath away

There's a world in stillness

There's a quiet place

Like on a racing track, heart is thumping in your chest – how much more can it take?

Even late at night in bed, it won't ever cross your mind to ask yourself – why this daily rush?

You burn up in this race while the goal you chase keeps getting further away – day by day.

This chase becomes obsession. And yet- it's just a breath away... a breath away.

There's a world in stillness

There's a quiet place

Weightlessness so divine

Thoughts crossing your mind at a turtle's pace...

#### 2.4.4. Analiza utworu

Budowa formalna:

**Tabela 7. Schemat utworu *Breath Away***

Budowa utworu	Czas
intro	0 – 0'17''
część <b>A</b> – zwrotka I	0'17'' – 0'50''
część <b>B</b> – refren I	0'50'' – 1'02''
interludium I	1'02'' – 1'14''
część <b>A</b> – zwrotka II	1'14'' – 1'46''
część <b>B</b> – refren II	1'46'' – 2'14''
interludium II	2'14 – 2'30
część <b>C</b> – solo	2'30'' – 3'34''
część <b>B</b> – refren III	3'34 – 4'05''
outro	4'05'' – 4'51''

**Źródło: opracowanie własne**

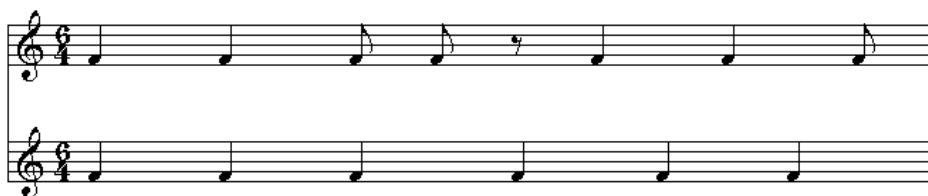
Kompozycja ma budowę zwrotkowo-refrenową. Części **A** mają ten sam materiał muzyczny, różnią się jednak tekstem. Części **B** różnią się długością: pierwsze przeprowadzenie tej części jest krótsze od pozostałych, ma ona ten sam tekst. Solo jest częścią autonomiczną ze zróżnicowanym przebiegiem rytmicznym i harmonią nawiązującą charakterem do części **B**. Intro, interludia i outro mają taki sam muzyczny motyw przewodni. Różnią się tym, że intro przeprowadzone jest w innym metrum niż interludia i outro, co sprawia wrażenie, że jest wykonane w wolniejszym tempie.

Część **A**: Jak zostało już zauważone, najistotniejszym elementem tej kompozycji jest rytm i jego zmienne znaczenie w różnych wariantach metrycznych – zjawisko modulacji metrycznej<sup>136</sup>. W przykładzie nutowym 76 pokazany jest rytm w metrum 12/8. Jest to jeden z podstawowych rytmów plemienia *Ewe* (o którym więcej można przeczytać w podrozdziale 2.1).



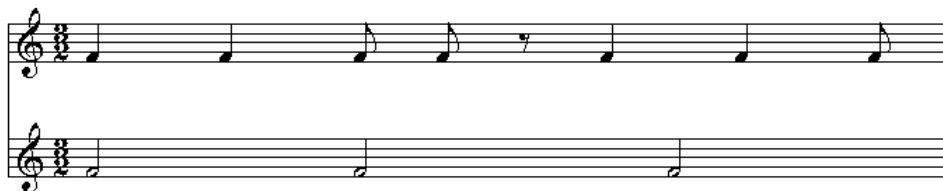
Przykład nutowy 76

W kolejnym przykładzie rytm ten jest pokazany w metrum 6/4, co zmienia ciężenia metryczne w takcie.



Przykład nutowy 77

Następny przykład pokazuje ten sam rytm w metrum 3/2:



Przykład nutowy 78

<sup>136</sup> Dobrowolski P., 2018, *Koncepcje tworzenia nieparzystych struktur rytmicznych we współczesnej muzyce jazzowej przez pryzmat wykonawstwa perkusyjnego*, Poznań, AM im. Paderewskiego w Poznaniu, s. 53: „[...] Mianem modulacji w muzyce określamy zmianę tonacji utworu, a w przypadku modulacji metrycznej określamy zmianę tempa utworu”.

Zastosowanie innego metrum powoduje odczuwalną zmianę tempa utworu, mimo że podstawowy rytm jest zachowany, to poprzez zmianę podstawowego pulsu, czyli punktu odniesienia, brzmi on inaczej w każdej z trzech przedstawionych wyżej wersji. Główny motyw rytmiczny nawiązuje do jednej z wersji charakterystycznego dla afrykańskiego plemienia *Ewe*.



Przykład nutowy 79

W kompozycji przekształcony jest on w ten sposób, że w środku taktu tworzy się hemiola.



Przykład nutowy 80



Przykład nutowy 81

Przykład nutowy 81 pokazuje podstawowy schemat rytmiczny zawarty w utworze *Breath Away*. Motyw główny wprowadzony jest przez gitarę i saksofon barytonowy. Zbudowany jest w oparciu o dźwięki skali bluesowej G i zakończony jest wychyleniem modulacyjnym do tonacji medianty oraz bluesowego *turnaroundu*. Harmonię tego fragmentu można zinterpretować w dwojaki sposób<sup>137</sup>:

- w tonacji C dur przedstawia się następująco:

||C/G|G7|Gmin/B|G/B|C|Bb7|Eb/Bb|Eb|Bb|A|Ab7|G||,

czyli

|| I |V|V|V| I |V/bIII|bIII|VIIb|VI|subV|V|V||

- w tonacji G minor są to:

||C/G|Gmin7|Gmin/Bb|G/B|C|Bb7|Eb/Bb|A|Ab7|Gmin Gmaj||, czyli

||IV| I | I |V/IV|IV|V/VIb|VIb|II sub|V| I ||

<sup>137</sup> Podane są obydwie możliwe interpretacje ze względu na ich znaczenie w wersji wokalne i jazzowej.

Jednak cały ten fragment może być uznany za przykład brzmienia sonorystycznego lub modalny z centrum tonalnym G lub C – bez konkretnych funkcji tonalnych. Jest on zbudowany bowiem na dwudźwiękach, które nie definiują w pełni akordów ani harmonii.



Przykład nutowy 82

W partii saksofonu barytonowego i gitary basowej mamy *riff* oparty na skali bluesowej *Enneatonic 2, G* (przykład nutowy 83)<sup>138</sup>.



Przykład nutowy 83

W pierwszym takcie występuje melodia wznosząca od dźwięku G (pryma czysta), Bb (tercja mała – *blue note*), B (tercja wielka), C (kwarta czysta), C# (kwarta zwiększona – *blue note*), D (kwinta czysta). W drugim takcie mamy melodię opadającą Bb (tercja mała), A (sekunda wielka), Ab (sekunda mała – substytut trytonowy), G (pryma czysta). Jak widać, jedynym dodatkowym dźwiękiem (*passing*) jest nuta Ab. Skomponowany ozdobnik na pierwszą miarę został ostatecznie pominięty przez wykonawców.



Przykład nutowy 84

Jak już wspomniano, cały motyw można zapisać w metrum trójdzielnym 12/8 w ten sposób, że najpierw mamy trzy ósemki, następnie hemiolę i na koniec znowu trzy ósemki. Motyw ten występuje w intro, w części A oraz w interludiach i outro, jednak jest on przekształcany metrycznie, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

Partia wokalna zbudowana jest na skali bluesowej C.

<sup>138</sup> *Blues Enneatonic 2, Bobop Chromatic* – Balena F., 2014, dz. cyt., s. 55.

You put on se - ven league boots and take an ex -  
 press tra in your chan - ces are slipp - ing aw - ay the - rush is stea - ling your peac  
 of mind High on ad - dre - na - line your won't give yo - ur self an -  
 ny time This race, al - ways on your mind  
 mudd - ling thoughts yet just a breath aw - ay

Przykład nutowy 85

W części **A** występują też chórki podkreślające istotne fragmenty tekstu i dopełniające muzycznie główną partię wokalną.

a sprint at the break  
 of day Peace of mind  
 give your self an - y time breath aw - ay

Przykład nutowy 86

W kolejnym przeprowadzeniu części **A** chórek jest rozbudowany do trzech głosów. Partia perkusji w części **A** oparta jest na rytmie *shuffle*.

Przykład nutowy 87

**Część [B]:** Akcja muzyczna w tej części spowalnia. Staje się tak poprzez zastosowanie hemiole w rytmie oraz zwolnienia przebiegu harmonicznego. Akordy zmieniają się co takt, a zastosowana hemiola daje *half time* w partii perkusji i basu w taktach: pierwszym drugim, piątym i szóstym tej części. W takcie trzecim i czwartym perkusja utrzymuje zmianę metrum, a bas wraca do motywu z części [A] utworu.

Harmonia części [B] jest w tonacji C major. Można ją zinterpretować jako |II|V| I | VI| (*turnaround*), jednak wszystkie akordy mają budowę akordu majorowego z septymą wielką. Jest to tzw. *Constant Structure Chord Progression*<sup>139</sup>. Wspomniany wcześniej *turnaround* ma nietypową budowę. Akord na drugim stopniu to subdominanta neapolitańska |bII| – |Dbmaj7|. Akord na V stopniu jest oparty na skali C lidyjskiej i jest to |Vmaj7| – |Gmaj7|. Następnym akordem jest akord na | I | stopniu gamy – |Cmaj7|. Całość dopełnia akord |bVI|, czyli |Abmaj7| wynikający z zastosowania *modal interchange* (skala C eolska). Schemat harmoniczny części [B] wygląda następująco: ||Dbmaj9|Gmaj9|Cmaj9|Abmaj9||, ||bII|V<sup>lid</sup>| I |bVI||.

Harmonię w tej części realizują dwie gitary z nałożonym efektem typu *reverb*. Jedna gitara wykonuje akordy w niższym rejestrze, druga w wyższym. Akordy są zbudowane poprzez zastosowanie substytutów mediantowych (więcej na temat substytutów mediantowych znajduje się w podrozdziale 3.1.3).

The image displays two staves of musical notation for guitar. The top staff contains four chords: Dbmaj9, Gmaj7/B, Cmaj9, and Abmaj9. The bottom staff contains four chords: fm7, bm11, em7, and cm7. Each chord in the bottom staff is accompanied by a fingering diagram showing the fret numbers for each finger (1-4) on the strings.

Przykład nutowy 88

Akordy wyższej partii gitary są prowadzone w układzie *drop 2*. Jak zostało pokazane w przykładzie nutowym 89, układ akordu *drop* (ang. ‘opuszczać’) polega na przeniesieniu jednego składnika o oktawę niżej. W przypadku *drop 2* jest to drugi składnik, licząc od góry. Układy *drop* są bardzo typowe dla gitary, na której układy skupione są najczęściej albo niewykonalne, albo bardzo trudne do zagrania.

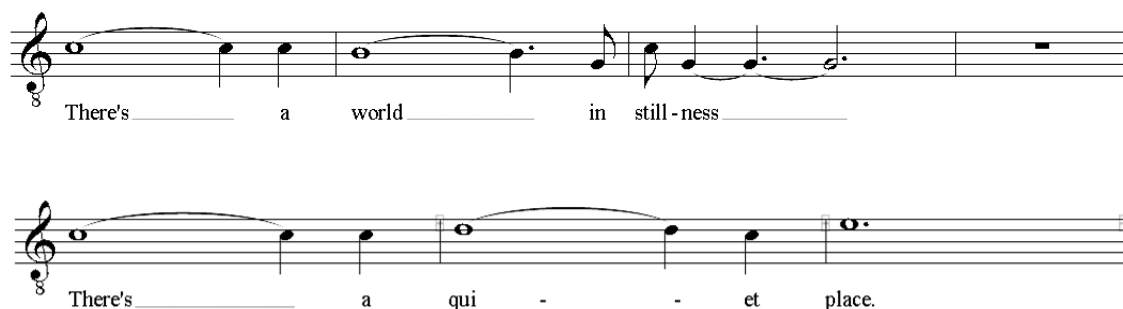
<sup>139</sup> Nettles B., 1987, *Harmony 4*, dz. cyt., s. 56.



Przykład nutowy 89

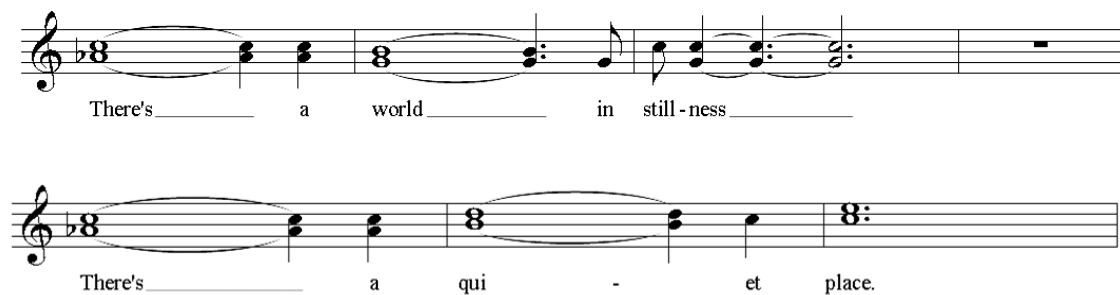
W kolejnych przeprowadzeniach części **B** w wyższej partii gitary zastosowane są kolejne przewroty akordów. Uzupełnieniem harmonii jest głos wykonany na barwie organów Hammonda<sup>140</sup>. Partię wokalną w pierwszym przeprowadzeniu części **B** ilustruje przykład nutowy 90. Główny głos jest utrzymany w długich wartościach rytmicznych, co podkreśla znaczenie tekstu: „There's a world in stillness/There's a quiet place/”.

Melodia zaczyna się od prymy tonacji zasadniczej, w pierwszych dwóch taktach bazuje na *guide tones* (septymie i tercji akordu).



Przykład nutowy 90

Wraz z głównym głosem wykonana jest partia chórków, z których jeden jest podwojeniem głównego głosu o oktawę wyżej, a drugi głos poprowadzony jest o tercję niżej.



Przykład nutowy 91

<sup>140</sup> *Organy Hammonda* – elektryczny instrument muzyczny, który zostały skonstruowany przez amerykańskiego zegarmistrza Laurensa Hammonda. Pierwszy egzemplarz instrumentu wyprodukowano w 1935 roku.

W kolejnych przeprowadzeniach części **B** jest ona dwa razy dłuższa oraz zmienia się melodyka poszczególnych głosów wokalnych. Nie ma już podwojeń głosów w oktawie.

There's - a world - in still-ness - - -

There's - a quiet - et place - - -

Weightless - so di - vine,

thoughts - cro - sing - your mind,

*Przykład nutowy 92*

There's - a world - in still-ness - - -

There's - a quiet - et place - - -

Weightless - so di - vine - - -

thoughts - cro - sing - your mind.

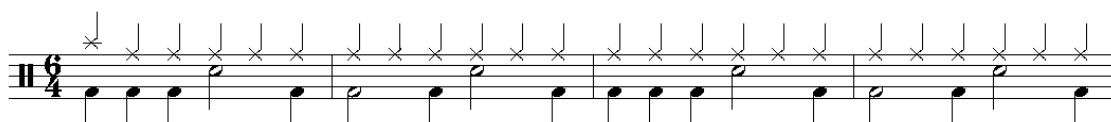
*Przykład nutowy 93*

Podstawowy schemat partii gitary basowej w części **B** wygląda następująco:



Przykład nutowy 94

Podstawowy schemat partii perkusji przedstawia się jak poniżej:



Przykład nutowy 95

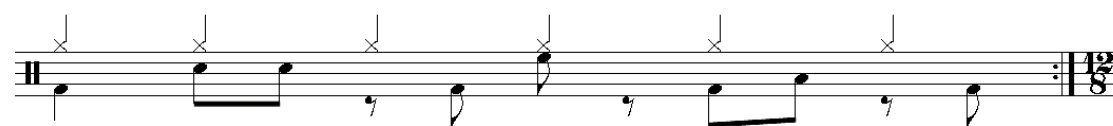
Tempo ósemek nie uległo zmianie, jednak z powodu modyfikacji podstawowego pulsu z ćwierćnuty z kropką na półnutę z kropką, mamy wrażenie wyraźnego zwolnienia akcji muzycznej – *half time*.

Interludia I i II są oparte na motywie głównym utworu (przykłady nutowe 82 i 83) wykonywanym przez gitarę, saksofon barytonowy i gitarę basową. Jest on pokazany w innym metrum. Jak wskazuje oznaczenie metrum, jego podstawą jest teraz ćwierćnuta (6/4), a nie półnuta z kropką (3/2), jak w części **B**. Powoduje to dość mocne wrażenia przyśpieszenia akcji muzycznej. Najwyraźniej tę zmianę ilustruje schemat rytmiczny partii perkusji:



Przykład nutowy 96

Ostatni takt interludium I w partii perkusji przedstawia modulację w jej najbardziej widocznym ujęciu:



Przykład nutowy 97

Poprzez przestawienie akcentu pojawia się zapowiedź kolejnego taktu w metrum 12/8, w którym podstawą staje się ćwierćnuta z kropką. W sferze harmoniczej

w interludium powtarzane są dwa ostatnie akordy z części [B], czyli |Cmaj9| i |Abmaj9|. Realizuje je partia gitary i organów Hammonda.

**Część [C]:** W kompozycji pojawia się jeszcze jedna część: solo instrumentalne. Oparte jest ono na harmonii nawiązującej do części [B]. Są to akordy ||Cmaj9|Abmaj9/C|C7sus4|F/C||, || I |VIb|V|IV|IV||.

Początek partii solowej wnosi duże odprężenie w akcji muzycznej. Perkusja najpierw gra *half-time*<sup>141</sup> w metrum 6/4, rytmika basu również jest dużo bardziej oszczędna. Daje to przestrzeń dla improwizowanych dwudźwięków wykonanych na gitarze. Akcja partii solowej i akompaniamentu stopniowo zagęszcza się w dużym *crescendo* i doprowadza do ostatniego przeprowadzenia części [B]. Solo gitary bazuje na skalach modalnych, m.in. lidyjskich i miksolidyjskich, oraz na skalach pentatonicznych, użytych jako ultrapolacje<sup>142</sup> mediantowe, kwintowe i septymowe (lidyjskie).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a Cmaj7 chord. The first line of notes is a pentatonic scale starting on E (e-minor), with fingerings 3, 5, 6, 7, 9. The second line of notes is a pentatonic scale starting on B (b-minor), with fingerings 7, 9, 3#, 4#, 6. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It starts with a C7sus4 chord. The notes are G, Bb, 7, 1, 2, 4, with fingerings 5, 7, 1, 2, 4. The label 'pentatonic g - minor' is written below the notes.

Przykład nutowy 98

Na koniec wraca motyw z początku utworu, zamykając klamrą formalną kompozycję. Jest on przeprowadzony podobnie jak w interludium II z dodaną improwizacją wokalną. Linia basu również zagęszcza się, uwalniając się niejako z podstawowego *riffu*.



Wykres dynamiki 4 utworu Breath Away

<sup>141</sup> *Half-time* (ang. 'połowa czasu') – oznacza wykonanie dwa razy rzadszego przebiegu pulsu rytmicznego i harmonicznego. Daje to wrażenie dwa razy wolniejszego tempa. *Half-time feel* – dotyczy tylko zmiany pulsacji w sekcji rytmicznej.

<sup>142</sup> Termin ultrapolacje pochodzi z Thesaurus of Scales and Melodic Patterns Nicolasa Slominsky'ego.

# III. MUZYKOLOGICZNA ANALIZA UTWORÓW W WERSJI JAZZOWEJ W KONTEKŚCIE ADAPTACJI JAZZOWEJ

## 3.1. *Linia przerywana*

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Jan Smoczyński – piano Rhodes, syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering; Andrzej Świąś – gitara basowa; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitara, kompozycja i aranżacja. Nagrania dokonano 16 kwietnia 2021 roku w studiu Stolarnia 2.

### 3.1.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Inspiracją do rekonstruowania utworu wokalnie-instrumentalnego na wersję jazzową były bogata harmonia utworu oraz jego nieregularna forma – obydwa elementy dzieła muzycznego stały się wyzwaniem wykonawczym i otworzyły przestrzeń dla partii improwizowanych. Zamysłem kompozytorskim przedstawionego utworu było nadanie mu charakteru jazzowego i instrumentalnego z uwzględnieniem istotnej roli gitary. Do jego spełnienia zostały wykorzystane następujące środki: przekształcenia formalne, zmiana instrumentacji, zastosowanie artykulacji oraz *feelingu* jazzowego, użycie rozbudowanej części solowo-improwizacyjnej, figura rytmiczno-ostinatowa w partii kontrabasów, zastosowanie polimetrii symultatywnej oraz zmiany metroritmiczne. Sposób gry na perkusji zmienia również swój charakter – podstawowy puls jest prowadzony na talerzu *ride*.

Partia gitarowa jest wykonana na instrumencie typu *semi hollow-body* z wykorzystaniem drugiego kanału wzmacniacza *Messa Boogie Road King I* z ustawioną barwą typu *chunch*. Wraz z nagraniem gitary *sauté* zostały zarejestrowane ślady efektów *delay* 2290 P i pogłosu *hall* (Strymon – Blue Sky). Użycie brzmienia *chunch* gitary, gitary basowej oraz syntezatora jednoznacznie kieruje ten utwór w stronę jazzu *fusion*. Przykłady takich poszukiwań możemy odnaleźć m.in. w twórczości gitarzysty Johna Scofielda, który eksperymentował z różnymi

brzmieniami zespołów, m.in. grając na brzmieniach przesterowanych lub z efektem chorus oraz z gitarą basową lub akustycznym basem.

Wersja jazzowa utworu otrzymała nową szatę formalną i rytmiczną. Z oryginału zachowana została harmonia, z kilkoma zmianami. Melodia tematu została przekształcona i dopasowana do zmian metrycznych. Jedną z inspiracji wprowadzonych zmian rytmicznych był folklor bałkański ze swoją nieparzystą rytmiką.

Wszystkie przeanalizowane w dalszej części rozdziału środki kompozytorskie posłużyły do przedstawienia sposobu, w jaki autor dokonał rekompozycji utworów wokalnie-instrumentalnych na utwory jazzowe z wiodącą rolą gitary.

Założenia harmoniczne utworu są szczegółowo zanalizowane w podrozdziale 2.1.3. Utwór utrzymany jest w tempie 120 BPM. Poniższe przykłady nutowe są zaczerpnięte z autorskich aranżacji i transkrypcji nagrań wykonanych przez autora.

### 3.1.2. Analiza utworu

Budowa formalna:

**Tabela 8. Schemat utworu *Linia przerywana***

Struktura makro	Struktura mikro	Czas	Chorus jazzowy
intro		0'0" – 0'24"	
temat (ekspozycja)	część <b>A</b>	0'24" – 0'40"	chorus I
	łącznik modulujący I	0'40" – 0'46"	
	część <b>A</b>	0'46" – 1'02"	
	łącznik modulujący II	1'02" – 1'05"	
	część <b>B</b>	1'05" – 1'19"	
	część <b>A</b>	1'19" – 1'35"	
	łącznik modulujący II	1'35" – 1'38"	
	część <b>B</b>	1'38" – 1'52"	
solo gitary (przetworzenie)	część <b>A</b>	2'07" – 2'23"	chorus II
	łącznik modulujący I	2'23" – 2'28"	
	część <b>A</b>	2'28" – 2'44"	
	łącznik modulujący II	2'44" – 2'46"	

	część <b>B</b>	2'46" – 3'02"	
	część <b>A</b>	3'02" – 3'17"	
	łącznik modulujący II	3'17" – 3'20"	
	część <b>B</b>	3'20" – 3'35"	
	część <b>B'</b>	3'35" – 3'50"	
solo gitary basowej	część <b>A</b>	3'50" – 4'05"	chorus III (skrócony)
	łącznik modulujący I	4'05" – 4'10"	
	część <b>A</b>	4'10" – 4'25"	
	łącznik modulujący II	4'25" – 4'28"	
	część <b>B</b>	4'28" – 4'44"	
	część <b>B'</b>	4'44" – 4'59"	
interludium	intro	4'59" – 5'22"	
temat (repryza)	część <b>A</b>	5'22" – 5'39"	chorus IV (skrócony)
	łącznik modulujący I	5'39" – 5'44"	
	część <b>A</b>	5'44" – 5'59"	
	łącznik modulujący II	5'59" – 6'02"	
	część <b>B</b>	6'02" – 6'17"	
	część <b>B'</b>	6'17" – 6'32"	
outro		6'32" – 8'16"	

*Źródło: opracowanie własne*

Utwór ma typową dla jazzu formę łukową w bardzo luźny sposób nawiązującą do formy sonatowej: ekspozycja (temat) – przetworzenie – repryza (temat). Pierwszym zabiegiem kompozycyjnym było stworzenie tzw. chorusu jazzowego. W wersji jazzowej chorus ma formę sześćdziesięciodwutaktową, na którą składa się:

1. część **A** (8 taktów)
2. łącznik modulujący I (4 takty)
3. część **A** (8 taktów)
4. łącznik modulujący II (2 takty)
5. część **B** (10 taktów)
6. część **A** (8 taktów)
7. łącznik modulujący II (2 takty)
8. część **B** (10 taktów)
9. część **B'** (10 taktów)

Formę tę można również podzielić na dwie części, z których pierwsza zawiera punkty od 1 do 5, a druga punkty od 6 do 9. Będzie to istotne przy omawianiu dalszej części utworu.

Autor zdecydował się na wprowadzenie oddzielnych krótkich części, tzw. łączników modulujących, ze względu na ich rolę w wersji wokalne, ponadto dlatego, że poprzez zmianę metryczną nie należą one już do części [A], a równocześnie nie mogą należeć do części [B], której melodia rozpoczyna się dopiero w kolejnych taktach. Pełnią one rolę łącznika i tak zostały opisane. W przykładzie nutowym 99 przedstawiony jest schemat formalno-harmoniczny chorusu omawianej kompozycji. W chorusie następują zmiany metrum z 4/4 na 6/8, czyli polimetria sukcesywna<sup>143</sup>. W części [A] występuje też polimetria simultaniczna. Zostanie ona omówiona poniżej.

## Linia przerywana

Piotr Pociask

**Intro** D maj7 Bbmaj7 Ebmaj7 play 4 times

**[A]** D maj7 Bbmaj7 Ebmaj7 cm7

B maj7 g#m7 Emaj7 bbm7 Eb7 **To Coda**

**L. mod. I** 1. Abmaj7 Ab7sus4 Dbmaj7 Eb7 **L. mod. II** 2. D maj7 D7sus4

**[B]** C#maj7 C#7sus4 F#maj7 F#7sus4 B maj7

B7sus4 Emaj7 E7sus4 Amaj7 A7sus4 **D.S. al Coda**

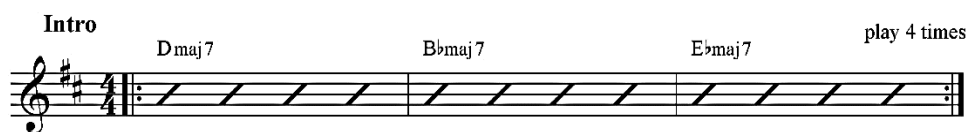
**[B']** D maj7 D7sus4 G maj7 G7sus4 C maj7

C7sus4 F maj7 F7sus4 Bbmaj7 Bb7sus4

Przykład nutowy 99

<sup>143</sup> Jednym z pierwszych standardów jazzowych z wykorzystaniem polimetrii sukcesywnej jest utwór *Joshua* Victora Feldmana, nagrany po raz pierwszy na płycie Milesa Davisa *Seven Steps to Heaven* (1963).

**Intro:** pełni funkcję wprowadzenia do utworu oraz przygotowania ekspozycji tematu. Zbudowane jest na pierwszych trzech akordach z tematu.



Przykład nutowy 100

Istotną różnicą w porównaniu z pierwowzorem jest to, że cała sekcja rytmiczna gra od początku utworu. Całość rozpoczyna perkusyjny *fill*<sup>144</sup>. Intro zbudowane jest jak klasyczny jazzowy *vamp*<sup>145</sup>, budujący napięcie i nastrój oczekiwania na temat utworu. Przebieg harmoniczny || Dmaj | Bbmaj | Ebmaj || powtórzony jest czterokrotnie. Poszczególne partie są w pełni improwizowane, a partia gitary niejako zapowiada schemat rytmiczny, który będzie podstawą części **A** utworu. Jest to grupowanie szesnastek po siedem, czyli wpisanie metrum 7/16 w metrum 4/4 – *crossing rhythm*. Schemat tego rytmu obrazują przykłady od 103 do 104.

### **Ekspozycja tematu:**

Jak wcześniej zostało wspomniane, w sferze harmoniczej i melodycznej temat bazuje na wokalnemu pierwowzorze, jednak melodia wykonana jest na gitarze. Temat składa się z dwóch głównych części **A** i **B** oraz z łącznika modulującego. Ich układ został omówiony powyżej. Kolejno opisane zostaną poszczególne części.

#### **Część **A**:**

Część **A** jest ósmiotaktowa – jest to forma najbardziej typowa dla standardów jazzowych. Rytmika posiada dwie nakładające się warstwy: sferę harmonicznomeliczną wykonywaną przez gitarę i piano Rhodes oraz sferę rytmiczną graną przez bas i perkusję. Są one w opozycji do siebie. Melodia oparta jest na dłuższych wartościach z dużą liczbą trioli ćwierćnutowych oraz synkop. Akompaniament pianisty również nawiązuje rytmicznie do melodii. Natomiast pulsacja sekcji rytmicznej bazuje na drobnych wartościach – szesnastkach grupowanych w niesymetryczne podgrupy.

Melodię tematu wykonuje gitara techniką oktavową, która w muzyce gitarowej jest znana co najmniej od czasów epoki klasycznej. W wariacjach gitarowych klasyków

<sup>144</sup> *Fill* – rytmiczne wypełnienie wykonywane najczęściej na tomach.

<sup>145</sup> *Vamp* – krótka, w pełni improwizowana, powtarzająca się sekwencja harmoniczna.

F. Sora<sup>146</sup> czy M. Gulianiego<sup>147</sup> można często znaleźć część utrzymaną w technice oktaawowej. Były to zwykle oktawy łamane, tzn. najpierw grany był niższy, a później wyższy dźwięk. W muzyce jazzowej partie grane oktaawami, poza wspomnianym w rozdziale pierwszym Django Reinhardtem, były stosowane już w kolejnej generacji gitarzystów po Charliem Cristianie<sup>148</sup>, m.in. Chuck Wayne<sup>149</sup> grał oktaawami w utworze *Marry Ann*<sup>150</sup> z 1953 roku czy Bill Bauer<sup>151</sup> w utworze *Lullaby of the Leaves*<sup>152</sup>. Niewątpliwie jednym z największych mistrzów gitary stosujących tę technikę był Wes Montgomery<sup>153</sup>, a po nim George Benson<sup>154</sup> i John Scofield i Julian Lage<sup>155</sup>.

Temat wykonany jest z lekkim *laybackiem* (graniem z lekkim opóźnieniem w stosunku do podstawowego pulsu) oraz z wykorzystaniem *ghost notes* (nut, które są tylko zasugerowane i które pełnią rolę podkreślającą jazzowy *feeling*). *Feeling* tematu można określić jako *even eight*<sup>156</sup>, jednak jest on dość często przełamany triolami ćwierćnutowymi.

---

<sup>146</sup> Fernando Sor, właśc. José Fernando Macarurio Sors (1778–1839) – hiszpański gitarzysta i kompozytor, jeden z najwybitniejszych gitarzystów epoki klasycyzmu.

<sup>147</sup> Mauro Giuliani (1781–1829) – włoski kompozytor i wirtuoz gitary.

<sup>148</sup> Charles Henry Christian (1916–1942) – uznawany za ojca gitary elektrycznej. Był pierwszym gitarzystą grającym pełnoprawne partie solowe techniką *single notes* innymi instrumentalistami. Jego gra wywarła też duży wpływ na krystalizację stylu bebop na początku lat czterdziestych XX w.

<sup>149</sup> Chuck Wayne, właściwie Charles Jagelka – jego rodzina pochodziła z Czechosłowacji (1923–1997) – jeden z pierwszych gitarzystów grających w stylu bebop, zrewolucjonizował sposób gry na gitarze, stosując nowy typ kostki gitarowej oraz uderzenia w górę i w dół (również technikę *sweep*). W swojej szkole zdefiniował nowe podejście do gry akordowej i pasażowej na gitarze. Jest twórcą utworu *Sunny* nagranych w 1946 roku, który to utwór wykorzystał Miles Davis, zmieniając jeden akord i nazwę na *Solar*. Współpracował m.in. z Dizzym Gillespiem i Woodym Hermanem.

<sup>150</sup> Utwór nagrany przez Chuck Wayne Quintet i pierwotnie wydany przez Triumph Music na płycie *Butterfingers/Mary Ann* z 1953 roku.

<sup>151</sup> William Henry Bauer (1915–2005) – współpracował m.in. z Woodym Hermanem, Lenni Tristianem, Lee Konitzem. Założył również szkołę gry oraz był wykładowcą m.in. w New York Conservatory of Modern Music. Uznany przez „Down Beat” za najlepszego jazzowego gitarzystę w latach 1949–1950.

<sup>152</sup> Utwór z płyty *Billy Bauer – Plectrist* z 1956 roku wydanej przez Norgran Records.

<sup>153</sup> John Leslie „Wes” Montgomery (1923–1968) – uznawany za jednego z najwybitniejszych gitarzystów jazzowych w historii. Znany ze swojej gry kciukiem prawej ręki, techniki oktaawowej i akordowej. Wygrywał plebiscyt czytelników „Down Beat” w latach 1961, 1962, 1966 i 1967.

<sup>154</sup> George Washington Benson (ur. 1943) – cudowne dziecko gitary; pierwszych nagrań dokonał już w wieku dziewięciu lat. Słynny z błyskotliwej techniki gitarowej. Po odniesieniu sukcesu w roli gitarzysty w latach siedemdziesiątych rozpoczął udaną karierę wokalisty. Zdobył dziesięć nagród Grammy.

<sup>155</sup> Julian Lage (ur. 1987) – amerykański gitarzysta i kompozytor, jeden z najwybitniejszych muzyków młodego pokolenia. Wydał 15 płyt jako lider.

<sup>156</sup> *Even eight* – polega na rytmizowaniu równo wszystkich elementów rytmu w sposób symetryczny ósemkowy.

A  $\%$  Dmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 cm7  
 Bmaj7 g#m7 Emaj7 bbm7 Eb7 To Coda

Przykład nutowy 101

Harmonia części **A** jest opisana szczegółowo w podrozdziale 2.1.3. W omawianej części jest ona identyczna jak w pierwowzorze. Jedyne sposoby wykonania jest inny, gdyż typową praktyką jazzmenów jest stosowanie improwizowanych *voicingów* z użyciem *upper structures* w akordach, zgodnie z charakterem utworu.

Jak wskazuje przykład nutowy 101, przebieg harmoniczny składa się z akordów: ||Dmaj7|Bbmaj7|Ebmaj7|Cmin7|Bmaj7|g#min7|Emaj7|Bbmin7 Eb7||, czyli

D: | I | VIb |

Eb: | V | I | VI | VIb |

E: | V | III | I |

Ab: | VIb | II V |

Autor zapisał w aranżacji sugerowany sposób grania harmonii do tematu, zostawiając jednak pianiście dowolność wykonawczą. Aranżację przedstawia przykład nutowy 102. Sugeruje ona użycie harmonii modalnej z użyciem akordów o budowie kwartowej.

A  $\%$  Dmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 cm7  
 Bmaj7 g#m7 Emaj7 bbm7 Eb7 To Coda

Przykład nutowy 102

Istotnym i całkowicie nowym elementem tej jazzowej kompozycji jest użycie polirytmii symultatywnej. Polimetria wywodzi się z samych źródeł muzyki jazzowej, czyli z Afryki, gdzie kilkuwarstwowe struktury rytmiczne występowały w większości gatunków muzycznych (dotyczy to w szczególności muzyki Afryki Zachodniej wybrzeża Zatoki Gwinejskiej). Wśród charakterystycznych rytmów afrykańskich występują te, w których metrum dwudzielne nałożone jest na trójdzielne.

W części A sekcja rytmiczna gra w *feelingu even sixteens*, którego podstawą są równe szesnastki. W swojej kompozycji autor zastosował wpisanie metrum nieparzystego 7/16 w metrum 4/4. Rytm nieparzyste 7/16 można grupować na kilka sposobów, są one typowe dla folkloru bałkańskiego. Podstawowe grupowanie rytmiczne zastosowane w analizowanym utworze przedstawia przykład nutowy 103.



Przykład nutowy 103

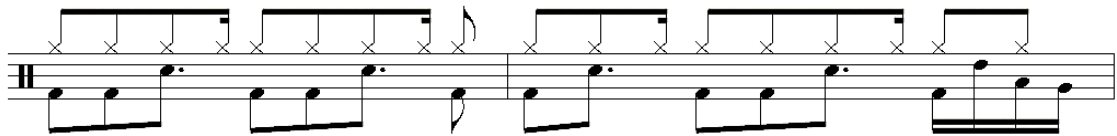
Poniżej ten sam rytm wpisany jest w takty 4/4. Znajdują się w nich 4 schematy rytmiczne na 7/16 dopełnione w drugim takcie dwoma ósemkami.



Przykład nutowy 104

Kolejno znajduje się przykład nutowy ilustrujący zapis partii perkusji w aranżacji. Podobnie jak w przypadku partii fortepianu jest to tylko sugestia dla perkusisty, który miał całkowitą swobodę w interpretacji tego rytmu podczas wykonywania utworu. W nagraniu podstawowym nośnikiem głównych założeń rytmicznych jest talerz *ride*<sup>157</sup>.

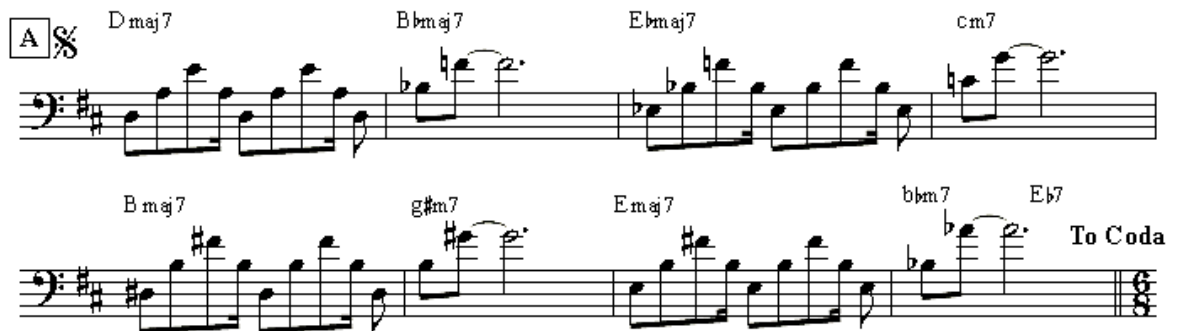
<sup>157</sup> *Ride* – talerz służący najczęściej do prowadzenia podstawowych rytmów, utrzymujący stałą pulsację w utworze; zwykle jest to najciemniej brzmiący talerz. Początek ich produkcji przez firmę Zildjian datowany jest na lata trzydzieste XX wieku, a niedługo później stały się instrumentem utrzymującym główny puls, który wcześniej był realizowany na hihacie i bębnie basowym, a czasami również na tłumionym drugą ręką talerzu typu *crash*. Wprowadzenie tej zmiany przypisuje się bebopowemu perkusistce Kenny'emu Clarkowi. Więcej na temat początków gry na talerzu *ride* można przeczytać w: Clark C., 2019, *Ewolucja wzorca talerzy Ride od 1917 do 1941: analiza historyczna i krytyczna*, rozprawa doktorska, Denton, USA (Teksas): Biblioteka cyfrowa UNT: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505181/m1/94/?q=Ride>.



Przykład nutowy 105

W przykładzie nutowym 106 przedstawiona jest partia gitary basowej zapisana w aranżacji. Tak jak w przypadku innych instrumentów, basista mógł swobodnie interpretować sugerowany zapis nutowy. Partia basu, podobnie jak perkusji, została zaaranżowana w polirytmicznym schemacie rytmicznym, w którym 7/16 zostało wpisane w 4/4. Ostinatowa figura w tej partii dodatkowo bazuje na trzech skokach w interwale kwinty. Wyjątkiem są akordy: |Bmaj7|, gdzie najniższym dźwiękiem jest tercja akordu D#, która skokiem seksty małej osiąga prymę akordu B; |G#min7|, w którym mamy skok seksty wielkiej między tercją B i prymą akordu G#; |Bbmin7|, gdzie mamy skok między prymą Bb a septymą Ab akordu.

Wszystkie figury melodyczne mają bardzo zbliżony kształt, a dźwięki bywają zamienione enharmonicznie w zależności od akordu, na którym występują.



Przykład nutowy 106

Jak wcześniej wspomniano, w nagraniu muzycy wykonują swoje partie swobodnie, w ten sposób, że budują narastającą dynamikę utworu, stopniowo dochodząc do zapisanej w nutach pulsacji, np. w pełni zapisany riff basu pojawia się dopiero podczas powtórzenia części **A**.

### Łącznik modulujący I:



Przykład nutowy 107

Łącznik modulujący I zachowuje tylko część założeń harmonicznycch z piosenki i jest oparty na nucie pedałowej Eb, granej przez zmodyfikowany rytmicznie *riff* na gitarze basowej. Modyfikacja ta wynika ze zmiany metrum na 6/8. Postawienie akordów na nucie pedałowej zmienia ich znaczenie harmoniczne. Szczególnie akord |Dbmaj7/Eb| – otrzymuje nowy kolor akordu *suspended* – |Eb9sus4|, który w kolejnym takcie zmienia się na |Eb7|. Akord ten jest substytutem trytonowym do akordu |A7|, który z kolei jest dominantą do tonacji zasadniczej D major, rozpoczynającej następującą po nim część **A**.

Substytut trytonowy (*substitute dominant*) to akord, który posiada te same dźwięki tworzące interwał trytonu w dominancie septymowej. Interwał ten występuje między tercją wielką a septymą małą akordu. Różnica polega na tym, że składnik, który jest tercją w akordzie podstawowym, w substytucie jest septymą, a składnik będący septymą, w substytucie staje się tercją. Jest to jeden z najbardziej typowych substytutów jazzowych. Wykonanie połączeń akordowych z użyciem substytutu trytonowego na gitarze jest bardzo wygodne, gdyż zwykle polega na przesunięciu chwytu akordowego o jeden próg.



Przykład nutowy 108

Przebieg harmoniczny łącznika wygląda następująco:

||Abmaj7/Eb|Ab7sus4/Eb|Dbmaj7/Eb|Eb7||, czyli Ab: | I |V/IV| V<sup>sus</sup> | V |.

Perkusja zmienia w łączniku *feeling* na trójdzielny, akcentując na bębnie basowym i werblu mocne części taktu i grając na talerzu *ride* hemiołę, akcentując co drugą ósemkę, tak jak wypadają akcenty w metrum 3/4.

Po łączniku modulującym I następuje powtórzenie części **A**, w której zaaranżowane podziały rytmiczne oraz *riff* basowy są już wyraźnie słyszalne. Na perkusji polimetryczny podział rytmiczny z przykładu 105 słyszalny jest przede wszystkim w partii granej na talerzu *ride*.

### Łącznik modulujący II:



Przykład nutowy 109

Trwający tylko dwa takty łącznik to skrócony łącznik modulujący I. Posiada on tylko dwa akordy ||Abmaj7/Eb|Ab7sus4/Eb||, czyli w Ab major |I| V/IV |. Dodatkowo partia gitary basowej ulega zagęszczeniu w stosunku do łącznika pierwszego. Nuty w przykładzie są celowo pogrupowane w ten sposób, aby uwidocznili spójność z basowym riffem z części [A]. Perkusja gra podobnie jak w łączniku modulującym I.

### Część [B]:

Forma części [B] jest dziesięciotaktowa. Podobnie jak w części [A], w elementach harmonicznym i melodycznym bazuje na pierwowzorze piosenki. Jest ona omówiona w podrozdziale 2.1.3. Warto w tym miejscu przypomnieć, że część ta swoją harmonią nawiązuje do części [B] *Rhythm Changes*.

Melodia została przetworzona do metrum trójdzielnego. Zmiana metrum jest istotnym przetworzeniem w stosunku do piosenki.

Przykład nutowy 110

Rytmika melodii bazuje na ósemkach i duolach ósemkowych. W całej rytmice tej części występują drobne zmiany rytmiczne pomiędzy poszczególnymi motywami. Melodia jest wykonana przez gitarę podobnie jak w części [A] oktawami z typowym *laybackiem* i *ghost notes*. Harmonia tej części ma przebieg:

||C#maj|C#7sus4|F#maj7|F#7sus4|Bmaj7|B7sus4|Emaj7|E7sus4|Amaj7|A7sus4||,

Na elektrycznym pianie Rhodes pianista realizuje harmonię utworu, stosując podziały rytmiczne oraz realizując ją w wyższym rejestrze niż w części [A]. Jest to również partia w całości improwizowana, bazująca na sugestii zawartej w aranżacji, w której wykorzystany jest schemat rytmiczny wzorowany na grze pianisty McCoy Tynera<sup>158</sup>. Prawa ręka gra w nim podziały ósemkowe w metrum 6/8, a ręka lewa

<sup>158</sup> Alfred McCoy Tyner (1938–2020) – amerykański pianista i kompozytor jazzowy znany z wielu znakomitych nagrań, m.in. z kwartetem Johna Coltrane’a.

realizuje rytm oparty na duolach ósemkowych zapisanych w nutach jako ósemki z kropką.

Przykład nutowy 111

W temacie występują jeszcze kolejno: część [A], łącznik modulujący II, część [B] oraz powtórzenie części [B'] przeprowadzone w tonacji o sekundę małą wyżej.

||Dmaj|D7sus4|Gmaj7|G7sus4|Cmaj7|C7sus4|Fmaj7|F7sus4|Bbmaj7|Bb7sus4||

Po przeprowadzeniu grupy tematycznej następuje przetworzenie oparte na omówionym powyżej chorusie. Zawiera ono:

- solo gitary, które jest w pełni improwizowane i zbudowane na całej formie sześćdziesiąt dwutaktowego chorusu; solo gitary zostało zanalizowane poniżej;

- solo gitary basowej, które jest również w pełni improwizowane i oparte na skróconej wersji chorusu [A] [L1] [A] [L2] [B] [B'] (czterdziestodwutaktowej).

W akompaniamencie do partii solowej gitary basowej występują syntezator realizowany przez pianistę oraz gitara grająca akordy w *drop 2* z użyciem substytutów mediantowych. Technika budowania akordów *drop 2* została przedstawiona w przykładzie 89.

Jak wspomniano w rozdziale drugim, ultrapolacje w wersji substytutów mediantowych są zbudowane na III stopniu akordu, czyli na jego tercji. Posługiwanie się substytutami jest dużym ułatwieniem dla gitarzysty, gdyż na tym instrumencie można zagrać dany dźwięk lub przewrót akordu na różnych strunach i w różnych pozycjach. Istnieją co prawda podręczniki z setkami chwytów akordowych na gitarę, jednak znajomość substytutów może sprowadzić tę wiedzę do sześciu zasadniczych chwytów: majorowego z septymą wielką – maj7; majorowego z septymą wielką i z kwintą podwyższoną – maj7#5; minorowego septymowego – m7; minorowego z septymą wielką – m(maj7); półzmnieszonego lub minorowego septymowego z kwintą obniżoną – m7(b5) i dominanty septymowej – 7.

Używanie substytutów pozwala operować kilkoma chwytami w czterech przewrotach, jednak wymaga od grającego dobrej znajomości teorii oraz umiejętności szybkiego przekształcania akordu podstawowego w substytut. W sferze muzycznej pozwala operować bardziej wysublimowanymi brzmieniami z pominięciem bardziej oczywistych dźwięków typu pryma czy kwinta.

Poniższe przykłady ilustrują zastosowanie poszczególnych akordów w przewrotach możliwych do wykonania na gitarze w układzie *drop 2* jako:

- substytuty mediantowe:

The image displays six pairs of musical staves, each illustrating a drop 2 chord and its corresponding mediant substitute. Each pair consists of a top staff for the 'akord podstawowy' (basic chord) and a bottom staff for the 'substytut mediantowy' (mediant substitute). The examples are as follows:

- Example 1:** Top staff: Cmaj7 akord podstawowy; Bottom staff: em7 substytut mediantowy.
- Example 2:** Top staff: dm7 akord podstawowy; Bottom staff: Fmaj7 substytut mediantowy.
- Example 3:** Top staff: G7 akord podstawowy; Bottom staff: b m7(b5) substytut mediantowy.
- Example 4:** Top staff: A7 alt akord podstawowy; Bottom staff: cm7 substytut mediantowy.

Przykład nutowy 112

Substytuty mediantowe dają wyższe struktury akordu *upper structures*: nonę, a w przypadku akordu alterowanego nonę zwiększoną i małą oraz kwintę zmniejszoną;

- substytuty kwintowe:

Cmaj7 akord podstawowy

Gmaj7 substytut kwintowy

dm7 akord podstawowy

am7 substytut kwintowy

G7 akord podstawowy

dm(maj7) substytut kwintowy

A7alt akord podstawowy

Eb7 substytut kwintowy

Przykład nutowy 113

Substytuty kwintowe dają wyższe struktury akordu: dla maj7 – nonę i kwartę zwiększoną (lidyjską), dla m7 – nonę i kwartę czystą, dla dominanty septymowej – nonę i kwartę zwiększoną, dla akordu alterowanego nonę małą, oraz kwintę zmniejszoną;

- substytuty septymowe:

Cmaj7 akord podstawowy

bm7 substytut septymowy

Example 114 consists of three systems of musical notation, each with two staves. The first system shows a progression of *dm7* (labeled 'akord podstawowy') and *C maj7* (labeled 'substytut septymowy'). The second system shows *G7* (labeled 'akord podstawowy') and *F maj7(#5)* (labeled 'substytut septymowy'). The third system shows *A 7alt* (labeled 'akord podstawowy') and *gm7(b5)* (labeled 'substytut septymowy'). Each system contains four measures of music, with the second staff in each system providing a substitution for the first staff's chord.

Przykład nutowy 114

Substytuty septymowe dają wyższe struktury akordu dla: *maj7* – nonę i kwartę zwiększoną (lidyjską) i sekstę wielką, dla *m7* – nonę i kwartę czystą i sekstę wielką (dorycką), dla dominanty septymowej – nonę i kwartę zwiększoną (lidyjską) i sekstę wielką, dla akordu alterowanego nonę małą, oraz sekstę małą;

- substytuty dla akordów *suspended*

Example 115 consists of two systems of musical notation, each with two staves. The first system shows a progression of *G7sus4* (labeled 'akord podstawowy') and *F maj7* (labeled 'substytut septymowy'). The second system shows *G7sus4* (labeled 'akord podstawowy') and *dm7* (labeled 'substytut kwintowy'). Each system contains four measures of music, with the second staff in each system providing a substitution for the first staff's chord.

Przykład nutowy 115

Na gitarze używa się również innych rodzajów układów *drop*; autor skupił się jednak jedynie na *drop 2* ze względu na ich użycie w omawianych kompozycjach.

Jednym z istotnych zagadnień z punktu widzenia kompozycji gitarowej są barwy harmoniczne możliwe do uzyskania na tym instrumencie. Zależą one bowiem nie tylko od tego, jak ułożymy głosy względem siebie – co jest możliwe również na innych instrumentach. Na gitarze istotne jest również, na których strunach zagramy dany układ, gdyż te same dźwięki możemy uzyskać nawet w trzech różnych pozycjach – najjaśniejszej z użyciem strun wiolinowych i jednej basowej, ciemniejszej z użyciem strun środkowych czy bardzo ciemnej z użyciem strun basowych i jednej wiolinowej. Kwestia ta nie dotyczy wyłącznie omawianych powyżej układów *drop 2*, ale również innych akordów, jak też linii melodycznej, której barwą możemy sterować poprzez różnicowanie rejestrów oraz strun. Możliwości kreowania brzmienia na gitarze są bardzo duże. Pomijając tu kwestie sprzętu nagłośnieniowego i efektów, możliwe jest bardzo duże niuansowanie barwy dźwięku poprzez technikę gry paznokiec – opuszek, kostką oraz kciukiem. Możemy uzyskiwać ciekawe efekty sonorystyczne poprzez grę tylko lewą ręką (tak akordowo, jak melodycznie). Inne typowe dla gitary zagadnienia będą opisane w kolejnych punktach tego rozdziału.

Przykład nutowy 116 pokazuje transkrypcje akompaniamentu do solo basowego z zastosowaniem substytutów. Nad akordami są symbole akordów podstawowych, a pod akordami są symbole substytutów. W przykładzie nutowym zostały zapisane akordy w przewrotach zrealizowanych podczas nagrania. Akordy prowadzone są w nim w sposób improwizowany i zrytmizowany (co nie zostało zapisane). Z przykładu nutowego 116 widać sposób łączenia akordów najbliższą drogą i z zachowaniem dźwięków wspólnych. Ze względu na to, że jest to akompaniament dla gitary basowej, użyte zostały układy w wysokim rejestrze, tak by nie interferować z pasmem solisty.

64 D B♭maj7 E♭maj7 c m7 Bmaj7 g♯m7 Emaj7 b♭m7 Eb7  
d♯m7 Bmaj7 g♯m7 C♯maj7 g m7(b5)

72 A♭maj7 A♭7sus4 C♯maj7 Eb7  
c m7 c m7 f m7 g m7(♯5)

76 Dmaj7 B♭maj7 E♭maj7 c m7 Bmaj7 g♯m7 Emaj7 b♭m7 Eb7  
f♯m7 d m7 g m7 E♭maj7 g♯m7 Bmaj7 g♯m7 C♯maj7 g m7(b5)

84 A♭maj7 A♭7sus4 C♯maj7 C♯7sus4 F♯maj7 F♯7sus4  
c m7 c m7 f m7 a b m7 b b m7 c♯m7

90 Bmaj7 B7sus4 Emaj7 E7sus4 Amaj7 A7sus4  
d♯m7 f♯m7 g♯m7 b m7 c♯m7 e m7

96 Dmaj7 D7sus4 Gmaj7 G7sus4 Cmaj7  
f♯m7 a m7 b m7 d m7 e m7

101 C7sus4 Fmaj7 F7sus4 B♭maj7 B♭7sus4  
g m7 a m7 c m7 d m7 f m7

Przykład nutowy 116

Po przetworzeniu solowym następuje repryza, czyli kolejne przeprowadzenie tematu. Poprzedza je intro, wywołujące efekt oczekiwania na repryzę. Końcowe przeprowadzenie tematu jest skrócone i ma budowę taką samą jak solo gitary basowej: **A L1 A L2 B B'**.

Następujące po repryzie tematu outro nawiązuje do intro z piosenki i ma tę samą czterotaktową budowę oraz harmonię. Utrzymane jest jednak w innym metrum – 6/8. Przebieg harmoniczny jest kanwą dla solo perkusji, w czasie którego perkusista pokazuje różne warianty polimetryczne, wpisane w metrum trójdzielne. Outro stopniowo zagęszcza tkankę muzyczną i jest prowadzone w dynamice od *f* do *ff*.



Wykres dynamiki 5 utworu Linia przerywana

### 3.1.3. Analiza partii solowej gitary

Improwizowane partie solowe są istotną częścią utworów jazzowych. Części solowe bywają najdłuższym i najbardziej ekspresyjnym elementem w formach tego gatunku muzyki. To w nich najbardziej uwidacznia się omówiony w rozdziale pierwszym aspekt muzyki jako *sztuki w czasie*. Jego wykonanie za każdym razem – czy to na nagraniu, czy podczas koncertów – jest nieco inne. Poniższa analiza służy do przedstawienia *nutowego zdjęcia* pewnej niepowtarzalnej chwili, owej impresji muzycznej. Zapoczątkowana pod koniec XIX wieku<sup>159</sup> możliwość rejestracji dźwięku w postaci nagrań audio pozwala na uchwycenie takiego właśnie momentu, co niewątpliwie wpływa na możliwość przeprowadzenia badań nad strukturą i zawartością tego ważnego elementu utworu jazzowego.

Analiza ma również na celu pokazanie logiki konstruowania solo, które – jak zostało wspomniane w rozdziale pierwszym – wbrew pewnym obiegowym opiniom istniejącym w środowiskach muzyków nieimprovizujących składa się z takich samych elementów dzieła muzycznego jak inne skomponowane utwory.

Solo gitarowe w utworze *Linia przerywana* ma swoją dramaturgię i trwa całą sześćdziesięciodwutaktowy chorus jazzowy. Na początku zagrane jest z dużą przestrzenią, która następnie stopniowo zanika wraz z budowaniem kulminacji. Rozpoczyna się ona około połowy partii solowej i trwa z kilkoma przerwami niemal do końca. Do zbudowania swojej narracji melodyka solo wykorzystuje różne środki ekspresji. Często występuje w niej praca motywiczna, polegająca na rozwijaniu i przekształcaniu danego motywu muzycznego. Innym elementem dzieła muzycznego użytym do konstruowania improwizacji jest rytmika i jej budująca napięcie zmienność.

Bazujące na zapisanej w nutach harmonii wyższe struktury akordów użyte w pasażach służą do tworzenia różnych kolorów muzycznych. Kształt melodyki jest ściśle powiązany z budowaniem i rozwiązaniem napięcia. W melodii występują skale: pentatoniczna, miksolidyjska, heksatoniczna, lidyjska, jońska, lidyjska-dominantowa<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> W 1877 roku T. Edison dokonał pierwszych nagrań z możliwością ich odczytu. Udane próby samej rejestracji odbyły się jednak wcześniej. Technika nagrań rozwijała się (można powiedzieć, że wciąż się rozwija) przez wiele lat, począwszy od nagrań o bardzo słabej jakości, do obecnej, dosyć zaawansowanej technologii. Mimo wprowadzania coraz doskonalszych technik jest to zawsze pewne uproszczenie obrazu dźwiękowego słyszanego na żywo. Autor ma pogląd, że muzyka klasyczna i jazzowa zwykle brzmią lepiej wykonane akustycznie niż na nagraniach, w przeciwieństwie do produkowanej studyjnie muzyki popularnej. Więcej na ten temat techniki i historii nagrań można przeczytać w: Przedpeńska-Bieniek M., 2021, *Sztuka dźwięku. Technika i realizacja*, Warszawa.

<sup>160</sup> *Lidian dominant* – Balena F., 2014, dz. cyt., s. 17.

oraz skala bebopowa. Podobnie jak w melodii tematu wykorzystywane są dźwięki wspólne dla dwóch różnych, niejednokrotnie odległych akordów. Ambitus partii solowej ma dwie oktawy i sekstę. Rozciąga się on między D małym a B dwukreślnym<sup>161</sup>. W utworze występują różne ozdobniki: przednutki, *mordenty*, *tryl*, *slide*, *ghost notes* oraz *glissanda*. Zastosowana jest również różnorodna artykulacja *legato* w gitarowych odmianach wstępujące (*hammers on*) i zstępujące (*pull off*) oraz *staccato* i *portato*.

Rytmika partii solowej jest bardzo zróżnicowana, jej podstawą jest synkopa. Używane są *feeling straight eights* i *straight sixteens*. Wartości rytmiczne grupowane są w różne schematy, np. ciąg złożony z powtarzanej figury ósemki i szesnastki (grupa trójdzielna) oraz grupy złożone z samych nut z kropką tworzą *crossing-rhythms* z akompaniamentem. Zastosowane są również triole ćwierćnotowe i ósemkowe. Poszczególne frazy rozpoczynają się w różnych częściach taktu i są one często grane przez kreskę taktową. Znajdują się również nawiązania do rytmiki *latin* nawiązujące do rytmu brazylijskiego tańca *Ijexa*<sup>162</sup>.

Używane są omawiane wcześniej substytuty np.:

- przedtakt – substytut septymowy na |Bb7sus4| występuje |Abmaj|
- w takcie drugim – substytut kwintowy na |Bbmaj| nałożonych jest pasaż |Fmaj|
- w takcie czwartym – substytut septymowy na |Cmin| nałożony jest pasaż |Bbmaj|.

Substytut ten jest kilkakrotnie używany w części [B]. Na akordzie |F#7sus4| występuje substytut septymowy – pasaż |Emaj7|, gdzie septyma wielka jest opisana mordentem górnym. Podobny substytut występuje w kolejnej części [B] na akordzie |B7sus4|. Akord |B7sus4| pasażem zbudowanym na substytucie septymowym – |Amaj|, substytut septymowy akordu |D7sus4|.

---

<sup>161</sup> Gitara jest instrumentem transponującym o oktawę w dół w stosunku do zapisu.

<sup>162</sup> Comparison of African and Diasporic Rhythm: The Ewe, Cuba, and Martinique, s. 21.

## Przykłady pracy motywicznej:

Examples of motif work with chords: D maj7, Bbmaj7, Ebmaj7, cm7, Bbmaj7, g#m7, Ab/Eb, Ab7sus4/Eb, C#maj7/Eb, Dmaj7, Bbmaj7, Ebmaj7, cm7, Bbmaj7, Emaj7, E7sus4, Amaj7.

## Przykłady użycia skal:

- skala lidyjska dominantowa:
- heksatoniczna (eolska):
- miksolidyjska:

## Przykłady zastosowania *crossing rhythm*:

## Przykłady zastosowania rytmiki *jazz latin*:

## Artykulacja i ozdobniki:

*staccato*:

*mordent*<sup>163</sup> i *legato*:

<sup>163</sup> Ozdobnik mordent występujący w jazzie ma również swoją funkcję rytmiczną, wprowadzając pewną nieregularność w przebieg melodyczny. Mistrzami tego sposobu gry byli m.in. czołowi trębacze hard bopu: Clifford Brown i Lee Morgan.

Score

# Linia przerywana

solo gitary

Piotr Pociask

B $\flat$ 7sus4 Dmaj7 B $\flat$ maj7 Ebmaj7

4 cm7 Bmaj7 g#m7 Emaj7 bbm7 Eb7

9 A7/Eb Ab7sus4/Eb C#maj7/Eb E7

13 Dmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 cm7

17 Bmaj7 g#m7 Emaj7 bbm7 Eb7

21 Ab/E7 Ab7sus4/E7 C#maj7 C#7sus4

25 F#maj7 F#7sus4 Bmaj7 B7sus4

29 Emaj7 E7sus4 Amaj7 A7sus4

33 Dmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 cm7

37 Bmaj7 g#m7 Emaj7 bbm7 E>7

41 Ab/E> Ab7sus4/E>

43 C#maj7 C#7sus4 F#maj7

46 F#7sus4 Bmaj7 B7sus4

49 Emaj7 E7sus4 Amaj7 A7sus4

53 Dmaj7 D7sus4 Gmaj7 G7sus4

57 Cmaj7 C7sus4 Fmaj7

60 F7sus4 Bbmaj7

62 Bb7sus4 Dmaj7

Przykład nutowy 117

## 3.2. Łowca nut

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Tomasz Duda – saksofon sopranowy; Jan Smoczyński – syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering; Andrzej Święs – kontrabas; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitara, aranżacja i kompozycja. Nagrania dokonano 16 kwietnia 2021 roku w studiu Stolarnia 2.

### 3.2.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Utwór w swojej wersji jazzowej uzyskał nowy charakter, nawiązujący do ballady jazzowej. Forma utworu została zmodyfikowana w taki sposób, żeby nadać jej charakter typowo jazzowy, złożony z przeprowadzenia tematu, chorusów solowych i na końcu powrotu do tematu.

Podstawowym zabiegiem kompozycyjnym w wersji jazzowej jest zmiana metrum na nieparzyste 7/8. Inspiracją do takiej zmiany była forma części **A** utworu wokalnie-instrumentalnego, która ma budowę siedmiotaktową. Zachowana została oryginalna harmonia. Natomiast pewnym zmianom uległa partia gitary w intro. Melodyka tematu uległa zmianie rytmicznej wynikającej ze zmiany metrum oraz został do niej dodany drugi głos. W części **C** występuje improwizowana partia saksofonu sopranowego.

Tempo utworu jest nieco wolniejsze niż wersji wokalnie-instrumentalnej. Tempo ósemki wynosi 240 BPM.

W nagraniu zostało wykorzystane brzmienie gitary *semi-hollow body* i wzmacniacza *Messa Boogie Road King* kanał I.

Przykłady nutowe są własnoręczną aranżacją lub transkrypcją autora.

### 3.2.2. Analiza utworu

Budowa formalna całego utworu:

Tabela 9. Schemat utworu *Łowca nut*

Struktura makro	Struktura mikro	Czas	Chorus jazzowy
intro	część <b>A</b>	0'' – 0'13''	
	część <b>B</b>	0'13'' – 0'27''	

temat	część <b>A</b>	0'27" – 0'39"	chorus I
	część <b>B</b>	0'39" – 0'53"	
	część <b>A</b>	0'53" – 1'05"	
	łącznik modulujący	1'05" – 1'11"	
	część <b>B'</b>	1'11" – 1'25"	
	część <b>C</b> solo saksofonu	1'25" – 1'47"	
	część <b>B</b>	1'47" – 2'01"	
solo gitary	część <b>A</b>	2'01" – 2'14"	chorus II
	część <b>B</b>	2'14" – 2'28"	
	część <b>A</b>	2'28" – 2'40"	
	łącznik modulujący	2'40" – 2'45"	
	część <b>B'</b>	2'45" – 2'59"	
	część <b>C</b>	2'59" – 3'22"	
	część <b>B</b>	3'22" – 3'36"	
solo syntezatora	część <b>A</b>	3'36" – 3'48"	chorus III
	część <b>B</b>	3'48" – 4'02"	
	część <b>A</b>	4'02" – 4'14"	
	łącznik modulujący	4'14" – 4'20"	
	część <b>B'</b>	4'20" – 4'33"	
	część <b>C</b>	4'33" – 4'56"	
	część <b>B</b>	4'56" – 5'10"	
solo kontrabasu	część <b>A</b>	5'10" – 5'23"	
	część <b>B</b>	5'23" – 5'37"	
temat	część <b>A</b>	5'37" – 5'49"	chorus IV
	łącznik modulujący	5'49" – 5'54"	
	część <b>B'</b>	5'49" – 6'08"	
	część <b>C</b> solo saksofonu	6'08" – 6'31"	
	część <b>B</b> solo saksofonu	6'31" – 6'47"	
outro	część <b>B</b> solo saksofonu	6'47" – 7'09"	

*Źródło: opracowanie własne*

Forma utworu została przekształcona do chorusu jazzowego. W całym utworze znajdują się cztery pełne przeprowadzenia chorusów. Dodatkowo mamy niepełne

przeprowadzenie w intro oraz ostatni chorus rozbudowany o outro, w którym część [B] jest powtórzona.

Na pełny chorus składają się części [A], [B], [A], łącznik modulujący, [B'], [C], [B], w sumie pięćdziesiąt cztery takty, gdzie część [A] ma siedem taktów, część [B] – osiem taktów, łącznik modulujący trzy takty, część [C] – trzynaście taktów.

Ostatnie IV przeprowadzenie chorusu jest podzielone na solo kontrabasu i temat. Zabieg ten jest bardzo często stosowany przez jazzmanów w balladach jazzowych.

Faktura i sposób gry instrumentów zostały zmienione na brzmienie akustycznego jazzu. Perkusja gra z wykorzystaniem *brushes* (miotelki), zamiast gitary basowej mamy akustyczny kontrabas, gitara ma klasyczne jazzowe brzmienie (*hollow-body*). Brzmienie elektrycznego pianina jest wprawdzie typowe dla muzyki *Fusion*, jednak już w latach pięćdziesiątych instrument ten pojawia się na nagraniach San Ra Arkestra w utworze *Angeles and Demons at Play* (1956). W latach sześćdziesiątych powstawały pierwsze nagrania jazz rockowe<sup>164</sup>, które miały początkowo albo zabarwienie bardzo rockowe, albo przeciwnie – blisko im było do typowych utworów jazzowych z lat sześćdziesiątych XX wieku. Elektryczne piano pojawiło się m.in. na nagraniu live utworu *Mercy Mercy Mercy* z 1966 roku zespołu The Cannonball Adderley Quintet z Joe Zawinulem (elektryczne piano Wurlitzera), w którym jednak Victor Gaskin gra na kontrabasie. Na sesji Milesa Davisa z grudnia 1967 w utworze *Water On The Pond*<sup>165</sup> Herbie Hancock gra na elektrycznym pianie (Wurlitzer), ale Ron Carter gra również na kontrabasie. W 1968 Herbie Hancock używa elektrycznego pianina w utworze *Stuff* na płycie Milesa Davisa *Miles in the Sky* (Ron Carter gra w nim już na gitarze basowej). Co istotne, w utworze *Paraphernalia* z tej płyty występuje po raz pierwszy w zespole Milesa Davisa gitarzysta – George Benson<sup>166</sup>.

Dodatkiem do tych klasycznych brzmień jest w *Lowcy Nut* brzmienie solowej partii syntezatora, nadające utworowi nieco nowocześniejsze brzmienie.

---

<sup>164</sup> Pierwsze płyty stylu *fusion* zaczęły powstawać już w 1966 roku, np. płyta zespołu The Free Spirits z gitarzystą Larry Coryellem *Out of Sign and Sound* – bliżej jej jednak stylistycznie do muzyki psychodelic rock niż do jazzu; innymi prekursorami tego gatunku byli Charles Lloyd, w którego zespole grali Keith Jarrett, i Jack DeJohnette, zespół Franka Zappy i inni.

<sup>165</sup> Płyta *Directions* z tym utworem została wydana dopiero w 1981 roku przez Columbia Records.

<sup>166</sup> W książce *Miles Davis*, Davis podaje gitarzystę *fusion* Joe Becka, którego zaprosił pierwszego do studia; zob. Troupe Q., Davis M., 1989, *Miles Davis* (org. *Miles. The Autobiography*), tłum. F. Łobodziński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Simon and Schuster, Inc., s. 291.

## Część **A**

Jak ilustruje przykład nutowy 118, gitara w intro została przekształcona i skrócona o jedną ósemkę. Istniejący w utworze wokalnie-instrumentalny *offbeat*, występujący przed każdym parzystym taktem części **A**, znajduje się teraz na pierwszej miarę kolejnego taktu:



Przykład nutowy 118

Pasaże użyte w utworze tworzą barwę, którą można stworzyć jedynie na gitarze. Składają się na nią układ interwałowy oraz użycie pustych strun. Pojawiają się brzmienia bez tercji, jak w przykładzie akordu |Fsus2| (są one również charakterystyczne dla gitary). Jak już wcześniej zostało opisane, biorą się one ze współbrzmień stosowanych w grze na gitarze mocno przesterowanej, gdzie dudnienia tercji zamazują brzmienie i są unikane. Warto jednak wspomnieć, że w najstarszych przykładach muzyki bluesowej granej na gitarze możemy znaleźć współbrzmienia akordów septymowych bez tercji. Akordy te były tworzone niejednokrotnie przez muzyków nieznaną nut oraz podstaw teoretycznych, a o ich budowie decydowały walory brzmieniowe, typowe w procesie kształtowania się muzyki afroamerykańskiej w okresie plantacyjnym i późniejszym<sup>167</sup>.

Temat został zaaranżowany na gitarę solową. Do zrytmizowanej w metrum nieparzystym melodii dodany jest drugi harmoniczny dźwięk. Są to tercje i nony akordów |Emin| i |Fmaj| oraz w takcie szóstym tematu kwarta zwiększona i kwinta |Fmaj|, a w takcie siódmym tercje |Gmaj| i |Amaj|. Dwudźwięki te tworzą barwy harmoniczne z melodią; słyszymy w nich współbrzmienia septym wielkich i małych, oktaw, sekst, kwint i kwart. Ilustruje to przykład nutowy 119.

<sup>167</sup> Więcej na ten temat można znaleźć w: Shipton A., 2007, dz. cyt.

Przykład nutowy 119

Jak wcześniej wspomniano, harmonia utworu została wykorzystana bez zmian do wersji wokально-instrumentalnej; została zanalizowana w podrozdziale 2.2.3.

Przebieg harmoniczny intro i części **A** wygląda następująco:

||Emin11|Fadd2|Emin11|Fadd2|Emin11|Fadd2|Gadd2 Aadd2||, czyli  
| I |IIb| I |IIb| I |IIb|bIII bIV|.

Perkusja przez pierwsze dwa chorusy gra miotełkami (*brushes*), co daje łagodne brzmienie. W III chorusie na partii solowej syntezatora następuje zmiana barwy na pałki (*sticks*), po czym w ostatnim IV chorusie wraca do gry miotełkami. W outro znowu pojawiają się pałki.

**Część B:**

Część **B** posiada przebieg harmoniczny: |D/E|A/E|D/E|A/E| D/E|A/E| D/E|A/E|, czyli |VIIb|IV|. Część **B'** natomiast |G7sus4|Gadd2| G7sus4|Gadd2| G7sus4|Gadd2| G7sus4|Gadd2|, czyli |III<sup>sus</sup>| III|.

Harmonia tej części jest dokładnie omówiona w podrozdziale 2.2.3. Faktura zespołu jest identyczna jak w części **A**. Jedyne kontrabas gra nuty pedałowe.

**Część C:**

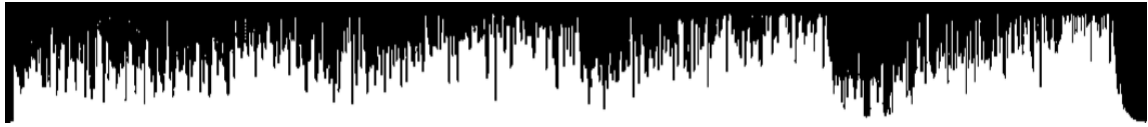
Część **C** ma przebieg harmoniczny: ||Amin|Gmaj/B|Cmaj| ∕ |Abmaj|Bbmaj| |A/B D/A A/G|D/F#|Gmaj|Amaj|Emin9|Fmaj|Gmaj Amaj||, czyli  
C: |VI|V| I |VIb|VIIb|

Emin:|V VIIb V/VIIb|V/III|III|IV| I |IIb|III IV|.

Analiza harmoniczna jest uproszczona, co jest podyktowane względami praktycznymi w stosunku do improwizacji.

Poza zaaranżowanym intro i tematem muzycy realizują swoje partie, improwizując zgodnie ze schematem formalno-harmonicznym. Aranżacja utworu, poza zagadnieniami opisanymi wyżej, sprowadza się do: budowy chorusu, kolejności poszczególnych przeprowadzeń: intro – temat – solo I – solo II – solo III temat – outro.

Improwizowane partie solowe poszczególnych instrumentów stają się najistotniejszym elementem utworu.



Wykres dynamiki 6 utworu Łowca nut

### 3.2.3. Analiza partii solowej gitary

Solo gitary prowadzone jest w konwencjonalny sposób, wyrastający ze stylu hardbopowego<sup>168</sup> i posthardbopowego. Polega on na opisywaniu melodycznej harmonii utworu, rozwijaniu motywicznie fraz, budowaniu napięć i odprężeń, kształtowaniu fraz przez kreskę taktową, stosowaniu zróżnicowanej oraz nieregularnej rytmiki, używaniu odpowiednich skal i substytutów, środków artykulacyjnych i ozdobników, różnych rejestrów instrumentu oraz zagęszczeniu faktury poprzez zastosowanie wirtuozowskich przebiegów gamowych i pasażowych. Aby uspokoić i rozwiązać napięcie, stosuje się spowolnienie rytmiki i używa pauz w celu wprowadzenia większej przestrzeni.

Gitarzyści grający w tym stylu to Tal Farlow<sup>169</sup>, Herb Ellis<sup>170</sup>, Barney Kessel, Jimmy Raney<sup>171</sup>, Wes Montgomery, Mundell Lowe<sup>172</sup>, Grant Green<sup>173</sup>, Kenny Burrell<sup>174</sup> Julian Lage, Peter Bernstein<sup>175</sup> i wielu innych.

<sup>168</sup> *Hard bop* – styl muzyki jazzowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Nawiązywał stylistycznie do wcześniejszego bebopu, rozwijając go o komplikacje harmoniczne, dodając do niego wpływ rhythm and bluesa i gospel. Typowe zespoły tego okresu to Miles Davis Quintet i Sextet, The Messengers Arta Blakeya, Clifford Brown/ Max Roach Quintet, The Jazztet, zespoły Horace’a Silvera, Cannonballa Adderleya, Johna Coltrane’a, Theloniousa Monka, Sonny Rollinsa i wielu innych.

<sup>169</sup> Talmage Holt Farlow (1921–1998) – amerykański gitarzysta jazzowy. Nazywano go „Ośmiornicą” ze względu na jego duże dłonie. Wielokrotnie wygrywał rankingi magazynu „Down Beat”.

<sup>170</sup> Mitchell Herbert Ellis (1921–2010) – amerykański gitarzysta jazzowy. W latach pięćdziesiątych tworzył trio z pianistą Oscarem Petersonem.

<sup>171</sup> James Elbert Raney (1927–1995) – amerykański gitarzysta jazzowy o znakomitej technice gry. Nagrał około trzydziestu płyt, głównie jazzowych, jako lider i co-lider oraz około pięćdziesięciu jako sideman.

<sup>172</sup> James Mundell Lowe (1922–2017) – amerykański gitarzysta jazzowy, który często pracował w radiu, telewizji i filmie, a także jako muzyk sesyjny.

<sup>173</sup> Grant Green (1935–1979) – amerykański gitarzysta i kompozytor jazzowy, specjalizujący się w hard bopie, bebopie, soul jazzie i funku. Nagrywał dla wytwórni Blue Note Records, w której wydał prawie trzydzieści albumów.

<sup>174</sup> Kenneth Earl „Kenny” Burrell (ur. 1931) – amerykański gitarzysta jazzowy.

<sup>175</sup> Peter Andrew Bernstein (ur. 1967) – amerykański gitarzysta jazzowy. Na jego debiutanckim albumie zagrał pianista Brad Mehldau. Współpracował z Jessesem Davisem, Lou Donaldsonem, Larrym Goldingsem, Jimmym Cobbem, Tomem Harrellem, Dianą Krall, Lee Konitzem, Joshuą Redmanem. Jako lider wydał 27 płyt.

Poza nawiązaniem do stylu hardbopowego, w partii solowej występują elementy jazzu modalnego, m.in. myślenie kolorami skal. Połączenie tych elementów jest typowe dla stylu posthardbopowego, którego początki sięgają lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

Rytmika w metrum 7/8 jest zwykle grupowana w schemat 2 2 3, jednak zdarzają się też 3 2 2. Pojawiają się również frazy utrzymane w rytmice triolowej, które z racji nieregularnego metrum przechodzą przez kreskę taktową. Elementami będącymi podstawą melodyki są substytuty harmoniczne, np.: substytut submediatowy; skale modalne jońskie, miksolidyjskie, lidyjskie, doryckie, eolskie; różne warianty skal pentatonicznych np.: skala pentatoniczna dorycka<sup>176</sup> (przykład 120) i jej piąte modi (pentatonika półzmnieszona).



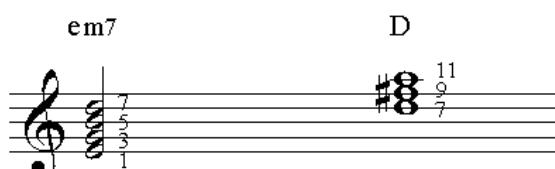
Przykład nutowy 120

W łączniku modulującym melodia płynnie przechodzi przez skale opisujące zmiany harmoniczne. Skala D jońska zostaje zamieniona na skalę miksolidyjską D, a następnie na G i przechodzi przez skale C miksolidyjską, F jońską i F minor. W takcie czterdziestym trzecim rozpoczyna się najdłuższy przebieg gamowy przechodzący kolejno przez skale A miksolidyjską, E dorycką, F lidyjską, G lidyjską.



Ambitus partii solowej wynosi trzy oktawy i kwartę od G wielkiego do C trzykreślnego w brzmieniu. *Timing* partii solowej jest zwykle utrzymany z lekkim *laybackiem* (graniem nieco za główną pulsacją utworu).

Improwizowane solo gitarowe rozpoczyna się i kończy flażoletami naturalnymi, wykorzystującymi drugi przewrót akordu D major. Akord ten jest substytutem bVII stopnia. Jak pokazuje przykład nutowy 121, substytut ten przekłada się na kolorystykę akordu, dodając do niego septymę oraz *upper structures*: nonę i undecymę.



Przykład nutowy 121


<sup>176</sup> F. Balena, 2014, dz. cyt., s. 78 – *Dorian Pentatonic*; alternate names: *Kumoi* (Japan) Modes: *Kokin-Choshi* (II), *Raga Hindol* (III), *Han-Kumoi* (IV), *Minor Pentatonic 7 b5* (V).

Ostatni dźwięk pasażu A jest zagrany na akordzie |Fmaj| i jest to jego tercja.

Solo ma dynamiczną budowę; wykorzystane w nim środki ekspresji kilka razy budują napięcie i je rozładowują. Kulminacja rozpoczyna się w części **C** i trwa do następujących po niej początkowych taktów części **B**.

Przykłady użycia skal:

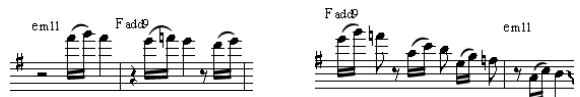
- pentatoniczna dorycka: 

- pentatoniczna półzmniejszona: 

- skala dorycka: 

- skala miksolidyjska: 

Przykład pracy motywicznej:



Przykład użytych technik:



Przykład stosowania nietypowych grupowań rytmicznych

- użycia triol na metrum nieparzystym:



- grupowanie szesnastek po pięć:



<sup>177</sup> Motyw bazuje na nałożonych na siebie i łamanych dwóch pasażach |Emin6| (nawiązanie do etudy I Heitora Villa-Lobosa).

# Łowca nut

solo gitary

P. Pociask

**A** cm11 Fadd9 cm11 Fadd9/A em11

6 Fadd9 G A **B** D/E A/E D/E

11 Esus4 D/E A/E D/E

15 Esus4 **A** em11 Fadd9 em11

19 Fadd9 cm11 Fadd9 G A

**Łącznik** G/B D/C G7/B C/B<sup>7</sup> F/A Fm6/Ab

**B** C/G Gadd9 C/G Gadd9

30 C/G Gadd9

32 C/G Gadd9

Detailed description: The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several systems of music. The first system (measures 1-5) starts with a boxed 'A' and contains chords cm11, Fadd9, cm11, Fadd9/A, and em11. The second system (measures 6-10) starts with a boxed 'B' and contains chords Fadd9, G, A, D/E, A/E, and D/E. The third system (measures 11-14) contains chords Esus4, D/E, A/E, and D/E. The fourth system (measures 15-18) starts with a boxed 'A' and contains chords Esus4, em11, Fadd9, and em11. The fifth system (measures 19-22) contains chords Fadd9, cm11, Fadd9, G, and A. The sixth system (measures 23-29) is labeled 'Łącznik' and contains chords G/B, D/C, G7/B, C/B<sup>7</sup>, F/A, and Fm6/Ab, with triplets indicated by a '3' over the notes. The seventh system (measures 30-31) starts with a boxed 'B' and contains chords C/G and Gadd9. The eighth system (measures 32-33) contains chords C/G and Gadd9, with a sixteenth-note triplet indicated by a '3' over the notes.

Lowca nut

**C** amadd9 G/B Cadd9

37 A $\times$ add9 B $\times$ add9

40 A/B D/A A/G D/F $\sharp$

42 G A

44 em7 Fadd9

46 G **B'** D/E

48 A/E D/E

50 Esus4 D/E

52 A/E D/E

54 Esus4 **A**

Przykład nutowy 122

### 3.3. Wybacz

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Tomasz Duda – saksofon barytonowy; Jan Smoczyński – piano Rhodes, syntezator, realizacja nagrań, miks i mastering; Andrzej Świąś – kontrabas; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitara, kompozycja i aranżacja. Nagrania dokonano 16 kwietnia 2021 roku w studiu Stolarnia 2.

#### 3.3.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Autor zdecydował o przekomponowaniu utworu *Wybacz* na wersję jazzową ze względu na swoją przestrzeń do improwizacji. Zmieniony został jej charakter poprzez nadanie charakteru czysto instrumentalnego. W kompozycji została zmieniona instrumentacja: linię melodyczną wykonują saksofon barytonowy i gitara, zamiast gitary basowej występuje kontrabas. Perkusja gra podstawowy puls na talerzach. Zastosowano pulsację *swing feel* realizowaną przez wszystkie instrumenty. Zmienione zostało tempo utworu. Melodia jest zupełnie inaczej przedstawiona. Forma części improwizowanej jest rozbudowana i ma formę otwartą. Wszystkie te zabiegi posłużyły do nadania kompozycji charakteru jazzowego. Tempo utworu wynosi 115 BPM. Wszystkie przykłady nutowe są własnoręczną transkrypcją lub aranżacją autora.

#### 3.3.2. Analiza utworu

Budowa formalna:

Tabela 10. Schemat utworu *Wybacz*

Struktura makro	Struktura mikro	Czas	Chorus jazzowy
intro		00'00" – 00'35"	
temat (ekspozycja)	część <b>A</b>	00'35" – 1'09"	chorus I
	część <b>A</b>	1'09" – 1'43"	
	część <b>B</b>	1'43" – 2'16"	
solo piano Rhodes (przetworzenie)	część <b>A</b> x3	2'16" – 3'58"	open <b>A</b>
solo gitary (przetworzenie)	część <b>B</b> x3	3'58" – 5'38"	open <b>B</b>

temat (repryza)	część <b>A</b>	5'38" – 6'12"	chorus II
	część <b>A</b>	6'12" – 6'46"	
	część <b>B</b>	6'46" – 7'20"	
outro	część <b>B</b>	7'20" – 8'10"	

*Źródło: opracowanie własne*

Kompozycja ma typową dla muzyki jazzowej formę łukową nawiązującą swobodnie do formy sonatowej: temat (ekspozycja), improwizacje (przetworzenie), temat (repryza).

## Wybacz

P. Pociask

*Swing feel* ♩ = ♩<sup>3</sup> **Intro** E maj C maj D maj play 4 times

**A** E maj C maj

E maj C maj

9 E maj C maj

13 E maj C maj

17 F maj Esus4 E maj

**B** C maj D maj E maj

C maj D maj E maj

25 C maj D maj E maj

29 C maj D maj E maj

33 C maj D maj E maj

*Przykład nutowy 123*

Podstawowym zabiegiem kompozycyjnym było ustalenie chorusu jazzowego. Składa się on z dwukrotnie przeprowadzonej części [A] oraz z części [B]. Sekcje [A] i [B] mają szesnaście taktów. Całość chorusu ma formę [A] [A] [B], czyli czterdzieści osiem taktów. Przebieg harmoniczny utrzymany jest w *half time*'ie w stosunku do wersji wokально-instrumentalnej. Zabieg ten dobrze wpisuje się w dramaturgię utworu, dając jej dużo przestrzeni i spokoju.

W przykładzie nutowym 123 przedstawiony jest schemat formalno-harmoniczny chorusu kompozycji *Wybacz* w wersji instrumentalnej. Część przetworzeniowo-solowa ma natomiast formę otwartą i będzie omówiona w dalszej kolejności.

### Intro:

Zadaniem intro jest przygotowanie wejścia tematu. Poprzedzone jest ono perkusyjnym *fillem* wykonanym na werblu. Czterotaktowa fraza powtórzona jest czterokrotnie w rodzaju jazzowego *vampu*.

Intro                      E major                      C major                      D major                      play 4 times

Przykład nutowy 124

Harmonia nawiązuje do obydwu podstawowych części z wersji wokально-instrumentalnej. Występują trzy akordy z części [B], ale kolejność akordów bardziej przypomina część [A]. Są to akordy: ||E major / C major|D major||, czyli | I | / |VIb|VIIb|.

Na podbudowie rytmicznej perkusji i kontrabasów pozostałe instrumenty tworzą fakturę barwowych kolaży wpisanych w harmonię utworu, wykorzystując do tego różne techniki instrumentalne. W partii gitary zastosowane są: flażolety współbrzmienia sekundowe opisujące wyższe struktury akordowe (*upper structures*) – wykorzystywany do tego jest potencjometr *volume* służący do tworzenia *crescend* w stylu instrumentów smyczkowych. Saksofon stosuje barwy naśladujące sprzężenie zwrotne gitary<sup>178</sup> (w fakturze utworu czasem trudno jest zidentyfikować, które dźwięki grane są przez gitarę, a które przez saksofon). Syntezator gra dźwięki na barwie typu *pad*, stosując brzmienia w układach skupionych zawierające *upper structures*.

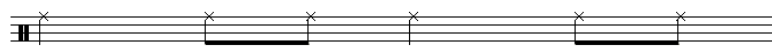
<sup>178</sup> *Sprzężenie zwrotne* wg Marka Bliżińskiego: „[...] nastawiając siłę głosu we wzmacniaczu odpowiednio głośno oraz ustawiając się z gitarą blisko głośników, powodujemy nakładanie się fali dźwiękowej na drgania struny. Fala ta pobudza strunę do dalszych drgań i nie pozwala na ich ustanie, skutkiem czego z głośników nieustannie wydobywa się dźwięk, który pobudza strunę... itd. [...]”. Prekursorem stosowania efektu był gitarzysta Les Paul, który użył go na nagraniu z 1954 roku; por. Bliżiński M., 1993, *Gitara jazzowa: niezbędne wiadomości dla każdego gitarzysty*, Professional Music Press.

Bas wprowadza pulsację, która będzie podstawą również w dalszej części utworu. W przykładzie nutowym 125 przedstawione są główne wartości realizowane przez kontrabas; uzupełnione są one improwizowanymi wypełnieniami rytmicznymi opisującymi harmonię kompozycji.



Przykład nutowy 125

Perkusja gra typowy jazzowy puls *swing feel*, realizowany na talerzu *ride*. Bęben basowy podkreśla powyższy rytm kontrabas, a na werblu realizowane są wypełniające figury rytmiczne bardzo typowe dla tego rodzaju muzyki. *Swing feel* jest zwykle zapisywany w uproszczonej postaci:



Przykład nutowy 126

W rzeczywistości bywa on bardzo różnie wykonywany, na co wpływ ma m.in. tempo utworu. Przykład nutowy 127 pokazuje zapis najbardziej zbliżony do praktyki wykonawczej.



Przykład nutowy 127

Poniżej znajduje się przykładowy rytm wykonywany przez perkusistę bez zapisanej partii werbla. Rytm ten jest przez cały utwór rozwijany i zgodnie z dramaturgią utworu albo jest zagęszczany, albo grany z większą przestrzenią. Warto zauważyć, że puls ten jest dwutaktowy i w całym utworze w co drugim takcie nie ma akcentowanej pierwszej miary.



Przykład nutowy 128

### Część **A**:

Podobnie jak w intro, przebieg harmoniczny tego segmentu jest utrzymany w *half time* w stosunku do wersji wokalnie-instrumentalnej. Wygląda on następująco: ||Emaj| ≠ |Cmaj| ≠ ||, czyli | I | ≠ |VIb| ≠ |.

Harmonia jest omówiona szczegółowo w podrozdziale 2.3.3. Jediną różnicą w stosunku do pierwowzoru jest odmienny sposób realizacji. W wersji jazzowej jest ona bardziej swobodna, a improwizowane *voicings* nawiązują do tego, co w danym momencie dzieje się w utworze. Z tego powodu w aranżacji zapisano tylko oznaczenia dotyczące trybu akordu, pozostałe składniki są pozostawione kreatywności i wyczuciu stylu pianisty.

Przykład nutowy 129

W części A harmonia jest realizowana na syntezatorze na tej samej barwie co w intro. Pianista użył tu akordów nawiązujących do wersji wokalnoinstrumentalnej, stosując te same substytuty lidyjskie. Na akordzie Emaj występuje akord F#maj, a na akordzie Cmaj akord Dmaj. Sposób realizacji schematu harmonicznego w rzeczywistości brzmi następująco: EmajF#majDmajCmaj. Akordy wzbogacone są często *upper structures*: noną i kwartą zwiększoną. Akord Fmaj ma septymę wielką.

Melodia omawianej części jest wykonana przez saksofon barytonowy i gitarę. Z trzech głosów pierwowzoru pozostały dwa. Głosy te zostały zapisane w aranżacji w jednym i drugim instrumencie. Dopiero w studiu, na drodze eksperymentu, głosy zostały rozdzielone. W założeniach aranżacyjnych zwykle to pierwszy głos gra główną partię. Na nagraniu najpierw podjęta została próba z zagranieniem dwóch głosów równolegle. Jednak okazało się, że ciekawiej brzmi ona po ich rozdzieleniu, zamieniając je tak, że pierwszy głos jest odpowiedzią do drugiego. Zrealizowane jest to przez saksofon grający głos drugi (przykład nutowy 130), a gitara wykonuje echo – z pewnym opóźnieniem w stosunku do saksofonu. Jest to improwizowana partia luźno związaną z pierwszym głosem z pierwowzoru (przykład nutowy 131).

**A**

Przykład nutowy 130

**A**

Przykład nutowy 131

Kontrabas realizuje swoją partię jak w intro, bazując na przebiegu harmonicznym części **A**. Perkusja gra bardzo przestrzennie w oparciu o ten sam puls, co we wstępie. Cała część jest powtórzona. W powtórcie zmianie ulegają akordy w akompaniamencie, stopniowo przechodząc w coraz wyższe rejestry. Melodia jest opracowana wariacyjnie (co jest wyimprowizowane w obydwóch instrumentach). Perkusja i kontrabas stopniowo zagęszczają fakturę. Całość tworzy *crescendo* i przygotowuje wejście części **B**.

### Część **B**:

Forma tej części ma szesnaście taktów, a zastosowanie trzech wznoszących się sekundowo akordów podnosi dynamikę kompozycji – jej charakter brzmieniowy jest jakby apoteozą pozytywnego wymiaru muzyki. Przebieg akordowy wygląda następująco: |Cmaj|Dmaj|Emaj|  $\neq$  |, czyli |VIIb|VIIIb| I | I |. Jest on identyczny jak w wersji wokально-instrumentalnej i został omówiony w podrozdziale 2.3.3. W wersji jazzowej, podobnie jak w części **A**, jest jednak inaczej realizowany. Akompaniament harmoniczny wykonany jest teraz na pianie Fendera, co zmienia barwę utworu, a akordy są bardziej wyraziste rytmicznie. Na akordzie |Emaj| pojawiają się ultrapolacje zaczerpnięte ze skali frygijskiej.

**B** Cmaj Dmaj Emaj

25 Cmaj Dmaj Emaj

29 Cmaj Dmaj Emaj

33 Cmaj Dmaj Emaj

Przykład nutowy 132

Melodię w dalszym ciągu realizują saksofon barytonowy i gitara, jednak teraz grają swoje dźwięki równoległe – *nota contra notam*, tworząc zwartą strukturę harmoniczną melodii.

**B**

Cmaj Dmaj Emaj improwizowany spiani sh fill Cmaj Dmaj Emaj

Przykład nutowy 133

Saksofon barytonowy został tu zapisany w brzmieniu, w kluczu basowym. Kontrabas zagęszcza figurę rytmiczną, opisując dźwięki wynikające z harmonii. Perkusja zmienia styl gry na trójdzielny *Afro latin* w stylu Elvina Jonesa<sup>179</sup>. Skomplikowany podział rytmiczny ilustruje przykład nutowy 134; są to pierwsze takty części **B**, jednak nie jest to rytm *ostinato*. W kolejnych taktach ulega on ciągłym przeobrażeniom.

**B**

Przykład nutowy 134

<sup>179</sup> Elvin Ray Jones (1927–2004) – jeden z najbardziej wpływowych perkusistów w historii jazzu i jeden z trzech słynnych braci. W latach 1960–1966 grał w kwartecie Johna Coltrane’a. W 1955 roku nagrywał z Milesem Davisem i Charlesem Mingusem, później grał z Sonny Rollinsem. Lista prestiżowych nagrań, w których brał udział, jest bardzo długa. W latach czterdziestych założył grupę Elvin Jones Jazz Machine.

### **Partie solowe (przetworzenie):**

Część przetworzeniowa składa się z dwóch segmentów:

- solo piano Rhodes – na części **A** (forma otwarta),
- solo gitary – na części **B** (forma otwarta).

Poszczególne części są zmieniane na znak – *on cue*

W częściach solowych instrumenty sekcji rytmicznej korespondują z solistą, podkreślając jego partię lub kontrapunktując ją. Gitara na partii solowej pianisty używa dopełnień barwowych: flażoletów, dwudźwięków oraz nut tłumionych prawą ręką, tak zwanych *Palm mute*, imitujących barwowo brzmienie pianina Fendera. Rytmika akompaniamentu koresponduje z improwizowaną partią solisty. Pianista akompaniuje partii solowej gitary na dwóch instrumentach: pianie Fendera i syntezatorze. Solo gitary zostanie omówione poniżej.

Po częściach solowych następuje reprzyza tematu. Forma jest identyczna jak w ekspozycji **A****A****B**. W pierwszym **A** gitara gra bardzo swobodnie (improwizując), z wykorzystaniem tryli i innych ozdobników. Pianista gra na syntezatorze. W powtórce części **A** partia gitary wraca do sposobu gry z ekspozycji tematu, a pianista do barwy syntezatora dodaje motywy rytmiczne na pianie Fendera; partię tę wykonuje w wyższych rejestrach. Sekcja rytmiczna nawiązuje do sposobu gry z ekspozycji.

### **Outro:**

Po reprzyzie tematu następuje outro, które bazuje na rozbudowanej części **B**. Instrumenty zagęszczają fakturę. Gitara wykonuje figury w rytmie trioli ósemkowej grupowanej po cztery nuty i stosuje coraz wyższe przewroty akordów. Saksofon używa przedęć i szybkich przebiegów dźwiękowych. Perkusista zagęszcza swoją partię. Akord końcowy to |Emaj| z dodaną kwartą na syntezatorze. Gitara kończy całość flażoletami zawierającymi kolejne alikwoty dźwięku E.



Wykres dynamiki 7 utworu Wybacz

### **3.3.3 Analiza partii solowej gitary**

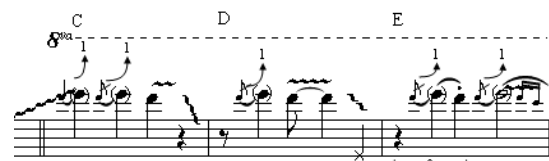
Solo gitary zbudowane jest na otwartej formie części **B**. Na nagraniu ma ona trzy przeprowadzenia. Schemat harmoniczny pojedynczej formy to czterokrotnie

powtórzone akordy: |Cmaj|Dmaj|Emaj|  $\neq$  |. Solo jest w całości improwizowane w stylu *fusion* z użyciem barwy uzyskanej na gitarze *Fender American Standard Stratocaster* z przetwornikami typu *Single Kinman Hx*, na wzmacniaczu *Mesa Boogie Road King* na przesterowanym kanale trzecim, z użyciem efektów: *J. Rockett Audio Designs Archer Ikon*, *Strymon – Blue Sky* i *TC Electronic Flashback*. Charakter pulsu rytmicznego to *swing feel*<sup>180</sup>.

Solo ma ekspresyjny charakter, podkreślany licznymi podciągniętymi na różne sposoby nutami (*bends notes*), wibratem uzyskanym lewą ręką oraz ruchomym mostkiem. Do prowadzenia narracji muzycznej służą różne skale: jońska, lidyjska, frygijska, *flamenco*, *melodic major*<sup>181</sup>, chromatyczna. Rytmika jest bardzo zróżnicowana: długie nuty, triole ósemkowej, szesnastki, kwintole sekstole, septole, trzydziestodwójki. Zastosowano różne techniki artykulacyjne, *legato*, *non legato*, *staccato*, *sweep*<sup>182</sup>. Do budowania napięcia użyte są również akordy oraz współbrzmienia dwudźwiękowe, m.in. z użyciem pustych strun. Wraz z przesterowaną barwą gitary tworzą one specyficzne, bogate w alikwoty brzmienia.

Ambitus partii solowej wynosi trzy i pół oktawy od dźwięku B wielkiego do E trzykreślnego (w brzmieniu). Dynamika jest utrzymana w różnych odcieniach *forte*, tylko w kilku miejscach opadająca do *mf*. Solo rozwija się od krótszych fraz poprzedzielanych pauzami w pierwszym przeprowadzeniu, poprzez użyte w drugim przeprowadzeniu tej części dłuższe zdania muzyczne, do zagranego niemal na jednym oddechu trzeciego przeprowadzenia. Solo jest zagrane spontanicznie i skupione jest przede wszystkim na wyrażaniu emocji.

Zaczyna się przedtakterem z użyciem ozdobników – tryli z pustymi strunami D, G i B. Przedtakt przygotowuje rozpoczęcie bardzo ekspresyjnego początku improwizacji. Ekspresję tę wywołuje



<sup>180</sup> Istnieje wiele interpretacji tego, jak powinien wyglądać *swing*, ponieważ jest to bardzo indywidualna cecha grającego, zależna od rodzaju muzyki i tempa utworu. Najczęściej jednak uznaje się, że charakterystyczne dla tej muzyki „kołysanie” uzyskuje się poprzez granie z trzecią triolą (*skip note*) oraz lekkim *laybackiem* w stosunku do podstawowego beatu.

<sup>181</sup> F. Balena w *The Scale Omnibus* podaje alternatywne nazwy: *Mixolydian b6*, *Mixolydian b13*, *Aeolian Major*, *Major Minor*, *Mischung 6* (Germany), *Hindu* (India), *Maqam Ussak* (Iraq), *Mela Carukesi*, *Raga Tarangini*. Po polsku skala ta nosi nazwę *dur miękki*. Por. Balena F., 2014, dz. cyt. str.18.

<sup>182</sup> *Sweep* (ang. ‘zamiatać’) – technika polegająca na graniu szybkich przebiegów pasażowych i gamowych z użyciem kostki grającej w jednym kierunku przez kilka strun. Prekursorami tej techniki byli Chuck Wayne, Tal Farlow i Barney Kessel. Technikę tę w latach osiemdziesiątych rozwijał Frank Gambale oraz wielu gitarzystów rockowych, m.in. Yngwie Malmsteen, Stevie Vai, Jason Becker i Marti Freedman.

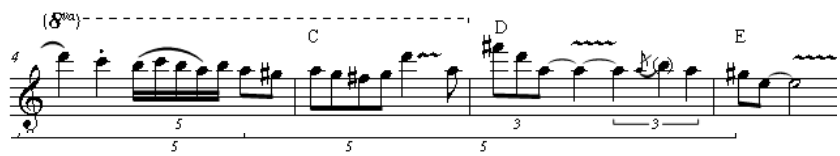
zagranie najwyższego dźwięku w skali gitary D, dodatkowo podciągniętej do nuty E trzykreślnej. Jest to tzw. *quick bend*. Motyw ten jest powtórzony trzy razy, za każdym razem w innej wersji rytmicznej. Pierwszy zagrany jest na trzy kolejne miary w takcie, drugi na *offbeats*, trzeci z zastosowaniem trioli ćwierćnutowej. Następnie fraza ta stopniowo rozładowuje napięcie, opadając najpierw po dźwiękach skali E *Melodic Major*,



Przykład nutowy 135

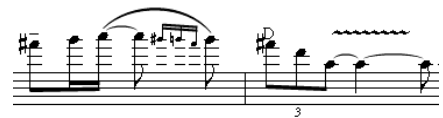
C lidyjskiej i D jońskiej, by skończyć na dźwiękach E major. We frazie występują ozdobniki: mordent

dolny, obiegnik, przednutka oraz



wibrato. Kolejna fraza po dwóch nutach na *offbeats* antycypuje akord |Cmaj|, wykorzystując w rytmice szesnastkowej skalę C lidyjską. Po osiągnięciu dźwięku D razkreślonego rytmika przechodzi do wartości ósemkowych, docierając do dźwięku A<sup>2</sup>.

Po ozdobniku złożonym z poczwórnego *approach'a* dźwięku G, pojawia się motyw nawiązujący do szóstego taktu w rytmice trioli



ósemkowej po dźwiękach pasażu |Dmaj|. Kolejna fraza rozpoczyna się wznoszącym się przedtaktem w rytmice szesnastkowo-kwintolowej po skali E majorowej miękkiej i C jońskiej, zakończona jest podciągnięciami (*quick bends*). Następny motyw buduje napięcie poprzez zastosowanie podciągnięcia struny (*bend*) na

dźwięku D i dodania do niego dwudźwięku G, co na brzmieniu przesterowanym daje specyficzne, bogate w alikwoty (tony składowe dźwięku) brzmienie.



Drugie przeprowadzenie części **B** rozpoczyna się przedtaktem na podciągniętych nutach D trzykreślonego, nawiązując do początku partii solowej.



Kolejno rozpoczyna się pierwsza dłuższa pięcioletowa fraza. Najpierw ma przebieg skalowy: diatoniczny i chromatyczny, a następnie akordowy. Rozpoczyna się ona od rytmiki



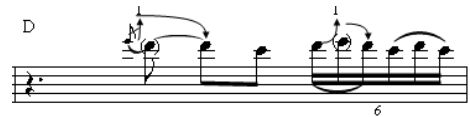
triolowej, by poprzez szesnastki, trzydziestodwójki i septole przyspieszyć akcję muzyczną. Nuta B poprzedzona krótkim *glissandem* rozpoczyna akordową część frazy.

Jest ona utrzymana



w rytmice triolowej i wykorzystuje akordy |Emaj| i |Fmaj| (zaczepnięty ze skali frygijskiej akord neapolitański). Akordy występują na słabych częściach taktu i poprzedzane są nutami B i C połączonymi *glissandami* (gitarowy *slide*).

Kolejna fraza rozpoczyna się od wcześniej podciągniętej, a następnie opuszczonej nuty D (*release bend*), po dźwięku C następują dwa mordenty, najpierw z wykorzystaniem podciągnięcia dźwięku D, a następnie opisaniem nuty C. Akord |Emaj| jest z kolei opisany dźwiękami pasaży |Emaj|, |Fmaj|, |Gmaj|, które powstały przez zastosowanie skali hiszpańskiej *flamenco*<sup>183</sup>.



Przykład nutowy 136

Skalę tę spopularyzował w jazzie Chick Corea oraz słynny gitarzysta flamenco Paco de Lucia<sup>184</sup>, znany m.in. ze współpracy w gitarowym trio John McLaughlin<sup>185</sup> i Al Di Meola. Następną fraza schodzi do najniższego w partii solowej rejestru w rytmice sekstolowej.



Na początku trzeciego przeprowadzenia części [B] występują tryle na nutach B, G i E. Tryl na nucie G jest chromatyczny z dźwiękiem G#.

Kolejno rozpoczyna się fragment z wykorzystaniem techniki



*sweep*. Służy on do zagrania szybkich pasaży |Cmaj|

z dodaną kwintą podwyższoną G#, następnie |Dmaj|



(ze skali miksolidyjskiej

i dominantowej lidyjskiej) w kolejnym



<sup>183</sup> F. Balena w *The Scale Omnibus* podaje alternatywną nazwę tej skali: *Spanish Phrygian*; Balena F., 2014, dz. cyt. str. 185.

<sup>184</sup> Paco de Lucia – właściwie Francisco Sánchez Gómez (1947–2014).


<sup>185</sup> John McLaughlin (ur. 1942) – znany również jako Mahavishnu; angielski gitarzysta, pionier *jazz fusion*, grał w zespole Lifetime Tony Williama, nagrywał m.in. na płytach Milesa Davisa *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *Jack Johnson*, *Live-Evil* i *On the Corner*. W 1971 roku założył jedną z najważniejszych grup muzyki Fusion Mahavishnu Orchestra, działającą w latach 1971–1976 i 1984–1987, łączącą jazz z muzyką indyjską i rockiem.

także mamy pasaż *D augmented* i *E major*, a później *E augmented*. Rytmika pasażów tworzących kaskady dźwięków jest dość aleatoryczna – od sekstol, przez trzydziestodwójki, po kwintole. Całość kończą dźwięki utrzymane w rytmice triolowej i swingowej w najwyższym rejestrze gitary.

Bezpośrednio po tym fragmencie występuje skok na dwudźwięki rockowe *power chords*, czyli kwinty czyste na

|Dmaj], inaczej współbrzmienie D – A, 

a na |Emaj] E – B, które rozwija się na współbrzmienia


z pustą struną E w rytmice ósemka ćwierćnuta w trioli 

po dźwiękach skali *E miksolidyjskiej* na strunie B.

Ostatnie przeprowadzenie części **B** utrzymuje nadal wysokie napięcie, dlatego bez pauzy rozpoczyna

się kolejna fraza 

oparta najpierw o dźwięki skali *E bluesowej*. Następuje kolejne

nawiązanie do wcześniejszego motywu, tym razem triolowego. 

Fragm ten

płynnie przechodzi 

w kolejny

motoryczny zwrot, który zbudowany jest w oparciu o skalę *flamenco* w rytmice trzydziestodwójkowej. Od taktu czterdziestego szóstego rozpoczyna się ostatnie zdanie

muzyczne partii solowej. Otwiera je akord |Dmaj], który ewoluuje na współbrzmienia

z pustą struną E - 

(najpierw E jest

podwójne na strunie G). Melodia utrzymana w swingowym *feelingu* wznosi się po dźwiękach skali *E melodic major* do oktawy E-E, na której solo się kończy.

# Wybacz

Solo gitary

P. Pociask

Musical score for guitar solo "Wybacz" by P. Pociask. The score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. It includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and vibrato. Chord diagrams for D, E, C, and D are provided. The score is marked with "8va" for octave transposition and includes a "3" for a triplet. A circled "X" is present in the 13th measure.

Wybacz

2 (8<sup>va</sup>)-----

18 D E 1

21 C D 6 3

23 E 3 3 3

25 C 3 D 6

27 E 3 3

29 C D 6 6

31 E 3 5

33 C D 6 6 6 6 6 3

35 E 6 5 6 6 6 6 3

Wybacz

3

Musical score for guitar, measures 37-49. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar is tuned to standard tuning (E2-A2-D3-G3-B3-E4). The score consists of seven staves of music. Measure 37 starts with a C chord and a triplet of eighth notes. Measure 39 features a series of triplets of eighth notes. Measure 41 includes a C chord, a triplet of eighth notes, and a D chord. Measure 43 has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Measure 45 contains a triplet of eighth notes, a D chord, and a triplet of eighth notes. Measure 47 features a series of triplets of eighth notes. Measure 49 is a whole rest.

Przykład nutowy 137

### 3.4. *Breath Away*

W nagraniu kompozycji udział wzięli: Tomasz Duda – saksofon barytonowy; Jan Smoczyński – syntezator, piano Rhodes realizacja nagrań, miks i mastering; Andrzej Świąś – kontrabas; Paweł Dobrowolski – perkusja; Piotr Pociask – gitara, kompozycja i aranżacja.

#### 3.4.1. Inspiracje stanowiące podstawę dla założeń kompozycji i aranżacji

Podstawą do założeń kompozycyjnych tego utworu były oparte na skali bluesowej główna melodia i pochod basowy zaczerpnięte z wersji wokально-instrumentalnej. W wersji jazzowej charakterystyczny pochod basowy z pierwowzoru nie występuje wcale, jednak charakter bluesowy w swoich różnorodnych odcieniach stał się kanwą tej rekompozycji. Uwidacznia się to w ekspresyjnym sposobie gry na gitarze, nawiązującym do techniki gry pierwszych nagranych bluesmenów, takich jak np. Charlie Patton<sup>186</sup> – *Mississippi Boveavil Blues* (1929), Ishman Bracey<sup>187</sup> – *Left Alone Blues* (1928), Robert Wilkins<sup>188</sup> – *That's No Way to Get Along*. Inną gitarową inspiracją był John Scofield i jego płyty z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W części *free jazzowej* utwór nawiązuje do dokonań ojca *free jazzu*, Ornette'a Colemana<sup>189</sup>, który rozpoczynał karierę w zespołach *rhythm and bluesowych*, a jego bluesowy zaśpiew słychać w nagranych przez jego zespół bluesach (*Turnaround* – Ornette Coleman – *Tomorrow Is the Question!* (1959), *When Will the Blues Leave?*, Ornette Coleman – *Something Else!!!!* (1958), *Blues Connotation* – The Ornette Coleman Quartet – *This Is Our Music* (1961), jak również w innych utworach. Profesor Jacek Meira (Niedziela) tak definiuje stylistykę bluesową:

„[...] Cechuje je [czynniki definiujące – przyp. aut.] użycie skali bluesowej («blue notes», «blue tonality») [...] nastrój utworu, podciągane dźwięki tzw. «bent pitches» [pisownia oryginalna – przyp. autora], stosowanie «nieczystych» dźwięków «out of the tune» lub «out of the key» oraz niuanse melodyczne i rytmiczne, niemożliwe do zapisania konwencjonalną notacją [...]»<sup>190</sup>.

<sup>186</sup> Charley Patton (1891–1934) – amerykański muzyk bluesowy, uznawany za ojca gatunku *Delta Blues*.

<sup>187</sup> Ishman Bracey (1901–1970) – amerykański gitarzysta i wokalista bluesowy.

<sup>188</sup> Robert Timothy Wilkins (1896–1987) – amerykański gitarzysta i wokalista country bluesowy, pochodzenia afroamerykańskiego i czirokeskiego. Wyróżniał się wszechstronnością: z równą łatwością potrafił grać ragtime, blues, piosenki minstreli i muzykę gospel.

<sup>189</sup> Randolph Denard Ornette Coleman (1930–2015) – amerykański saksofonista jazzowy i kompozytor. Jest uważany za jednego z twórców i najwybitniejszych przedstawicieli *free jazzu*. Autor maił przyjemność współpracować z wieloletnim perkusistom z zespołu Ornetta Colemana – Grantem Calvinem Westonom.

<sup>190</sup> Niedziela J., 2009, dz. cyt., s. 65.

Inny historyk<sup>191</sup> cytuje Garvina Bushella<sup>192</sup>, który grał m.in. z Perrym Bradfordem i Jellym Roll Mortonem:

„The real blues used a special melodic line together with a way of playing that combined Irish cadences and Indian quartertone, together with Negro’s repetition of melody”<sup>193</sup>.

Do przekomponowania utworu *Breath Away* zostały użyte takie elementy dzieła muzycznego, jak: przekształcenia formalne, zmiana instrumentacji, zastosowana artykulacja oraz *feeling* jazzowy, rozbudowane części solowo-improwizacyjne, figura rytmiczno-ostinatowa w partii kontrabasu i perkusji. W utworze została użyta gitara typu *semi hollow-body*, wzmacniacz *Mesa Boogie Road King* kanał 1, do *sauté* brzmienia gitary dodane zostało brzmienie mocno modulującego chorusu uzyskane na 2290 P. Tempo ćwierćnoty wynosi 104 BPM.

### 3.4.2. Analiza utworu

Budowa formalna utworu:

**Tabela 11. Schemat utworu *Breath Away***

Struktura makro	Struktura mikro	Czas	Chorus jazzowy
intro	intro	0’0” – 0’21”	
temat (ekspozycja)	część A	0’21” – 0’58”	chorus I
	część B	0’58” – 1’16”	
interludium	intro	1’16” – 1’26”	
temat (ekspozycja)	część A	1’26” – 2’02”	chorus II
	część B	2’02” – 2’35”	
solo kolektywne (przetworzenie)	część aleatoryczna	2’35” – 3’49”	
solo gitary	część A	3’49” – 4’25”	chorus III
	część B	4’25” – 4’44”	

<sup>191</sup> Shipton A., 2007, dz. cyt.

<sup>192</sup> Garvin Bushell (1902–1991) amerykański klawecista, saksofonista i fagocista. Współpracował jako sideman z Perrym Bradfordem – kompozytorem i producentem *Mamie Smith* oraz z wieloma wybitnymi jazzmanami, m.in.: Johnem Coltrane’em, Fletcherem Hendersonem, Bunkiem Johnsonem, Fatsem Wallerem, Cabem Callowayem, Ericiem Dolphym, Gilem Evansem.

<sup>193</sup> Bushell G., 1988, *Jazz from Beginning*, Oxford, Bayou Press.

	część <b>A</b>	4'44" – 5'21"	chorus IV
	część <b>B'</b>	5'21" – 5'39"	
solo kolektywne	część aleatoryczna	5'39" – 6'07"	
temat	część <b>A</b>	6'07" – 6'44"	chorus V
(reprzyza)	część <b>B''</b>	6'44" – 7'35"	

**Źródło: opracowanie własne**

Podobnie jak we wcześniej omówionych utworach, *Breath Away* ma typową dla jazzu formę łukową w bardzo luźny sposób nawiązującą do formy sonatowej: ekspozycja (tematu) – przetworzenie – reprzyza (temat). Forma zaczerpnięta z wersji wokально-instrumentalnej została przekształcona w jazzowy chorus. Składa się on z części **A** oraz **B**. Przeprowadzenia części **B**, a logicznie do wersji wokально-instrumentalnej, mają różną ilość taktów, dlatego w analizie formalnej występuje oznaczenie **B**, **B'** i **B''**.

Utwór otwiera ósmiotaktowe intro poprzedzone wprowadzającym *fillem* na perkusji. Po wstępie następuje podwójne przeprowadzenie tematu, które zbudowane jest z szesnastotaktowej części **A** i ósmiotaktowej części **B**. Dwa przeprowadzenia rozdzielone są czterotaktowym interludium. Część **B'** jest przedłużona i ma trzynaście taktów.

Po ekspozycji tematu następuje część przetworzeniowa utrzymana w formie aleatorycznej zbiorowej improwizacji, która trwa 1'15". Warto zauważyć, że mimo wyraźnej gry *ad libitum*, sekcja rytmiczna utrzymała trzydziestodwutaktową symetryczną formę. Przechodzi ona płynnie w solo gitary bazujące na dwukrotnym przeprowadzeniu chorusu. Część **A** ma szesnaście taktów, część **B** ma osiem taktów, jednak za drugim razem ostatni takt wraca do *free jazzowego* stylu, dekonstruując tkankę muzyczną. Kolektywne solo wyhamowuje przebieg utworu, doprowadzając do pauzy generalnej. Następnie po krótkim wprowadzeniu perkusji następuje reprzyza tematu, w której część **A** oraz część **B** mają po szesnaście taktów. Całość kończy zwolnienie i zakończenie na akordzie |G7#9|.

Intro bazuje na akordzie |G7#9| i ostatecznym schemacie rytmicznym basu i perkusji. Akord |G7#9| wynika z użycia skali bluesowej<sup>194</sup> G.

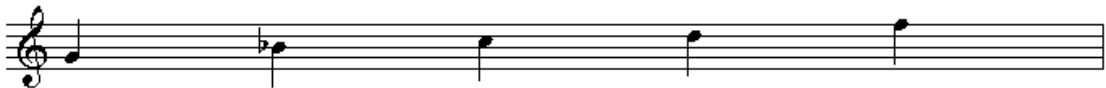
<sup>194</sup> F. Balena, *The scale omibus*; Harmony 2 by Barrie Nattles, s. 52: Alternate names: *Blues Hexatonic*, *Raga Nileschwari* Modes: *Raga Hamsanandi* (IV), *Raga Malkauns* (V) Intervals: 3 2 1 1 3 2. "The Blues scale is one of the most widely used scales in jazz of any age. It is the primary choice for the typical 12-bar blues progression, in which case it is often used modally (e.g. the C Blues scale is used over all the chords of a C major blues progression)".



Przykład nutowy 138

### Część **A**:

Harmonia części **A** jest identyczna jak w intro. Temat nawiązuje do wzoru z wersji wokalnie-instrumentalnej, jednak zmieniona jest tonacja melodii. Melodia części **A** bazuje na skali pentatonicznej G minor z typowymi dla bluesa infleksjami dźwiękowymi. Są to ćwierćtonowe podwyższenia zastosowane na tercjach, kwartach i septymach.



Przykład nutowy 139

Melodia zrealizowana jest przez partię gitary i saksofonu barytonowego. Dodatkowo pomiędzy poszczególnymi frazami melodii pojawiają się improwizowane wypełnienia melodyczne realizowane na gitarze. W przykładzie nutowym 140 zapisana została fraza realizowana przez gitarę.



Przykład nutowy 140

Strzałkami w górę zaznaczone są infleksje dźwiękowe realizowane przez typową dla bluesa technikę *bend*<sup>195</sup> – podciągnięcia struny palcami lewej ręki. Zgodnie z nazewnictwem Scofielda na pierwszej nucie każdej frazy występuje *unison bend*. Zagrany jest na dwóch sąsiednich strunach w ten sposób, że najpierw gra się nuty oddalone od siebie o interwał sekundy – Bb i Ab, a następnie niższy dźwięk grany na drugiej strunie podciąga się, dostrajając go do dźwięku Bb.

Technika *band* słyszalna jest na pierwszych nagraniach bluesmanów z lat dwudziestych XX wieku; podobnie jak infleksje dźwiękowe wykonywane przez

<sup>195</sup> W *Jazz-Funk Guitar I* John Scofield podaje sześć alternatywnych sposobów podciągania strun: *Bend*, *Quick bend*, *Pre-bend*, *Gradual bend*, *Release bend*, *Unison bend*.

wokalistów i wokalistki bluesowe, które służą do wyrażania lub podkreślania emocji. Na gitarze można wydobywać je w różnorodny sposób, np. podciągać struny szybko (*quick bend*) lub wolno (*slow bend*); można zatrzymać wysoki dźwięk lub wrócić do poprzedniego; można zacząć od podciągniętego dźwięku (*unison bend*), a dopiero później go obniżyć (tych sposobów jest znacznie więcej); można użyć ruchomego mostka i za jego pomocą modulować dźwięki w stylu wybitnego artysty Jeffa Becka<sup>196</sup>. Można używać szklanej lub metalowej rurki założonej na palec lewej ręki i imitować dźwięki w stylu *Steel Guitar* – ten sposób grania nawiązuje do stylu bluesmanów z Deltą Missisipi<sup>197</sup>, którzy technikę tę, zwaną *slide*, wykonywali szyjkami z butelki lub nożami. Innym sposobem grania *slide* jest płynne zmienianie dźwięków poprzez przesuwanie dociśniętym palcem (lub palcami) lewej ręki wzdłuż gryfu na wzór klasycznego *glissanda*.

Podstawowa fraza części **A** powtarzana jest czterokrotnie z dwoma różnymi zakończeniami – raz na nucie G, raz na nucie D. W tym fragmencie można również zauważyć bardzo typowy zwrot w muzyce afro-amerykańskiej – *call and response*, mający swoje źródło w muzyce afrykańskiej<sup>198</sup>.

Forma bluesa, która ukształtowała się na bazie wcześniejszych form muzyki afro-amerykańskiej: *work song*, *field hollers*, *spirituals* jest dzielona na trzy części tożsame z trzema wersami tekstu. Pierwszy wers zwykle zawiera *call* (zawołanie). Jest ono powtórzone na zmienionej funkcji harmoniczej w drugim wersie (*statement*). Odpowiedź (*response*) najczęściej pojawia się w trzecim, ostatnim wersie.

Gitarowe wypełnienia pomiędzy poszczególnymi frazami bazują na skali bluesowej oraz na chromatycznych *approachach*. Nawiązują one również do sposobu wykonywania w technice *call and response* bluesów, gdzie każdy z trzech wyżej opisanych wersów na ogół podzielony był na dwie części – wykonywaną wokalnie (zawołanie) i instrumentalnie (odpowiedź). Spośród bardzo dużej ilości przykładów tej praktyki jednym z najwcześniej zarejestrowanych jest *Delta Blues* Big Joe Williamsa.

---

<sup>196</sup> Jeff Beck, właśc. Geoffrey Arnold Beck (1944–2023) – brytyjski muzyk, wirtuoz gitary. Sześciokrotny laureat nagrody Grammy.

<sup>197</sup> *Mississippi Delta blues* – regionalny styl amerykańskiej muzyki ludowej z początku XX wieku, skoncentrowany w regionie Delta w północno-zachodniej części Missisipi. Pionierzy tego stylu odegrali kluczową rolę w rozwoju rynku tradycyjnych nagrań bluesowych w latach dwudziestych i trzydziestych, podczas gdy kolejne pokolenie urodzonych w Delcie gitarzystów przyczyniło się do powstania chicagowskiego bluesa, elektrycznego bluesa i odrodzenia folkowego bluesa w latach po II wojnie światowej. Źródło: <https://www.britannica.com/art/Mississippi-Delta-blues>.

<sup>198</sup> W europejskiej muzyce kościelnej istnieje wywodzący się z obrządku syryjskiego, a przejęty przez kościół w IV wieku śpiew antyfonalny. *Antyfona* – gr. ‘przeciwgłos, naprzemienna odpowiedź’; niektórzy historycy uważają, że *call and response* może pochodzić od śpiewanych nawoływań załogi statków, które przewoziły niewolników do Ameryki.

Poniżej znajduje się zapis melodii części [A]; fragmenty improwizowane nie zostały w niej ujęte. Saksofon barytonowy realizuje tę samą melodię.

Przykład nutowy 141

Harmonia części [A], podobnie jak intro, opiera się na akordzie |G7#9| i realizowana jest na syntezatorze na barwie typu *brass*. Kontrabas wykonuje ostatowa frazę głównie na dźwięku G, dodając do niej rytmiczne *ghost notes* i dźwięki opisujące dźwięk G.

Przykład nutowy 142

Partia perkusji realizuje rytm nawiązujący do początków jazzu i rytmów *second line drumming* z Nowego Orleanu. Był to rytm realizowany na kilku instrumentach, głównie na bębnach basowych, na których grano wtedy pałką, na werblach, talerzach i innych instrumentach perkusyjnych. Stylistykę tę kontynuują zespoły typu Dirty Dozen Brass Band, a na zestawie perkusyjnym grali i grają w ten sposób perkusiści: Warren „Baby” Dodds<sup>199</sup>, Billy Higgins<sup>200</sup>, Iddris Muhammed<sup>201</sup> czy Billy Stewart<sup>202</sup> i Johnny Vidacovich<sup>203</sup>. Styl ten łączy mające pierwowzór w Afryce rytmy latynoamerykańskie, m.in. *Son Clave* (przykład nutowy 143), w którym w pierwszym

<sup>199</sup> Warren „Baby” Dodds (1898–1959) – perkusista grający w wielu zespołach stylu nowoorleańskiego.

<sup>200</sup> Billy Higgins (1936–2001) – perkusista grający w czołowych zespołach free jazzu i hard bopu.

<sup>201</sup> Leo Morris, po konwersji na islam Idris Muhammad (1939–2014) – perkusista znany ze współpracy z Lou Donaldsonem, Johnnym Griffinem, Pharoah Sandersem oraz Jarkiem Śmietaną.

<sup>202</sup> William Harris Stewart (ur. 1966) – perkusista współpracujący m.in. z zespołami Johna Scofielda, Pata Methenego, Joe Lovano, Michaela Breckera.

<sup>203</sup> John Joseph Vidacovich Jr. (ur. 1949) – amerykański perkusista jazzowy.

także występuje rytm *Tresillo* (omówiony w podrozdziale 2.1.3), oraz rytm akcentujący, tzw. *up beat*, a także technikę werblową realizującą drobne wartości rytmiczne.



Przykład nutowy 143

W typowym rytmie *second line* przebieg rytmiczny miał schemat dwutaktowy, a akcent przypadał na czwartą miarę w drugim takcie. Poniżej znajduje się jeden z wielu wariantów tego rytmu, często swobodnie improwizowanych.



Przykład nutowy 144

W części **A** partia perkusji zagrana jest głównie na bębnie basowym oraz na werblu. Podstawowy rytm perkusji przedstawia przykład nutowy 145.



Przykład nutowy 145

### Część **B**:

Przebieg akordowy części **B** bazuje na wersji wokalnie-instrumentalnej, omówionej w podrozdziale 2.4.3. Są to akordy ||Dbmaj7|Gmaj7|Cmaj7|Abmaj7||, czyli |IIb|V|I|VIb|. Pianista wprowadza w tej części piano Rhodes, na którym gra równolegle z syntezatorem i realizuje na tych instrumentach harmonię.

Melodia tej części, podobnie jak części **A**, wykonywana jest przez gitarę i saksofon barytonowy. Pierwsze przeprowadzenie części **B** jest krótsze niż drugie – trwa osiem taktów i dzieli się na dwa czterotaktowe odcinki, tworzące pytanie i odpowiedź. W kolejnym przeprowadzeniu występuje czternaście taktów.

Partię chórków zastąpiła rytmiczna fraza grana przez gitarę i saksofon barytonowy. Zastosowano w niej duolę ósemkową, wykonaną dwukrotnie z przesunięciem na różne części taktu.



Przykład nutowy 146

Gitara gra część tematu dwudźwiękami, są to albo kwinty, albo tercje. Główna melodia zaczerpnięta jest z wersji wokalnie-instrumentalnej. W przykładzie nutowym 147 przedstawiona jest partia gitary, a w przykładzie nutowym 148 melodia grana przez saksofon barytonowy (zapis w brzmieniu). Jak widać w wymienionych przykładach, saksofon gra niższy głos gitary w oktawie, natomiast w miejscach, w których gitara gra pojedyncze dźwięki, saksofon realizuje melodię w głosie harmonicznym – najpierw po dźwiękach pasażu C major, a następnie w duoli, grając nonę Bb i tercję C akordu [Abmaj7].

Przykład nutowy 147

B

*Przykład nutowy 148*

Kontrabas gra podstawę akordową w rytmie pokazanym w przykładzie nutowym 147.

*Przykład nutowy 149*

W partii perkusja wprowadzone są talerze, a rytm ewoluuje do rytmu *jazz-latin*, którego przykład podany jest poniżej.

*Przykład nutowy 150*

Część B kończy się niespodziewanie po czternastu taktach. Następuje część kolektywnej aleatorycznej improwizacji, w której forma utworu zostaje zdekonstruowana, a na pierwszy plan wychodzi barwa jako element dzieła muzycznego. Instrumentaliści kreują swoje barwne impresje, korzystając z różnych technik gry: od flażoletów, przedęć, po efekty perkusyjne grane na instrumentach melodycznych i niekonwencjonalne pasaże. Pianista dodaje kreowane na żywo barwy syntetyczne. Sekcja rytmiczna wprowadza różne modulacje rytmiczne, wywołujące efekt przyśpieszania i zwalniania tempa. Wszyscy instrumentalisci grają często poza pulsem utworu.

Solo przechodzi następnie w stałą pulsację z części [A], na której po dwóch taktach swoje solo zaczyna gitara. Kończy się ono kolejnym fragmentem *free jazzowym*, w którym, jak już wcześniej wspomniano, dochodzi do całkowitej dekonstrukcji utworu prowadzącej do pauzy generalnej. Po niej następuje *fill* perkusji i reprzyza tematu złożona z części szesnastotaktowych części [A] i [B]. Po lekkim zwolnieniu w ostatnim takcie utwór kończy się na fermacie na akordzie [G7#9].



Wykres dynamiki 8 utworu *Breath Away*

### 3.4.3. Analiza partii solowej gitary

Solo gitary zbudowane jest na dwóch dwudziestoczerotaktowych chorusach. Każdy z nich składa się z szesnastotaktowej części [A] i ośmiotaktowej [B]. Ze względu na budowę chorusu solo możemy podzielić na dwa moduły: jeden oparty na skali bluesowej i drugi, w którym przebieg harmoniczny opisany jest skalami modalnymi. Charakter partii solowej został dostosowany do stylu utworu, nawiązuje on do sposobu gry bluesmanów, jak również gitarzystów jazzowych grających tego typu utwory. Wykorzystane są niemal wszystkie dźwięki skali *Blues Enneatonic* (przykład nutowy 151) i *Blues Enneatonic 2*<sup>204</sup> (dziewięciodźwiękowej) (przykład nutowy 152). Skale te dają w sumie dziesięć chromatycznych tonów (w stosunku do pełnej dwunastostopniowej skali chromatycznej nie posiadają tylko sekundy małej i seksty małej). Miejscami występuje pełna chromatyka w zastosowaniu dźwięków przejściowych (ang. *passing tones*).



Przykład nutowy 151






Przykład nutowy 152

<sup>204</sup> Balena F., 2014, dz. cyt., s. 53–54.

Jak wskazano w podrozdziale 3.4.1, w stylistyce bluesowej wszystkie elementy muzyczne podporządkowane są wyrażaniu emocji. Sublimacja brzmienia w gitarowym solo idzie w kierunku bardziej *dirt* (ang. ‘brud’) niż *mellow* (ang. ‘łagodny, zmiękczone’). Stosowane są wszelakie infleksje bluesowe, podciągnięcia (*bend*), *glissanda* (*slide* – grane palcami), artykulacja *legato* wstępujące (*hammers on*) i zstępujące (*pull off*), *staccato*, *non legato*, charakterystyczne dla bluesa współbrzmienia dwu- i trzydźwiękowe, *ghost notes*, przednutki. *Timing* partii solowej utrzymany jest w dużym *laybacku* (graniu z opóźnieniem w stosunku do podstawowego pulsu), jak również graniu *out of the time* (poza pulsem), co było częstą praktyką pierwszych bluesmenów. Zapis nutowy miejscami jest bardzo uproszczony, gdyż zanotowanie dokładnego *feelingu* tej partii solowej jest niemożliwe w konwencjonalnej notacji. W części B użyte są substytuty i skale modalne, szczególnie jońska, lidyjska. Rytmika bazuje na podziałach trójdzielnych łamanych od czasu do czasu kwartolami ósemkowymi i szesnastkowymi (wartości rytmiczne dwudzielne wpisane w metrum trójdzielne), pojawiają się też kwintole. Ambitus partii solowej wynosi trzy oktawy od D małego do D trzykreślnego.

Solo zaczyna się od mocnego dynamicznie motywu bluesowego złożonego z dwudźwięku tworzącego interwał seksty pomiędzy oktawą i obydwoma tercjami (*blue notes*); motyw zakończony jest podciągnięciem (*bend*) tercji Bb. Brzmi to jak imitacja dźwiękowa krzyku. Kolejna fraza rozpoczyna się od podciągniętego przed zagranieniem dźwięku Db (brzmiącego D), a następnie opuszczeniu go (*release bend*). Faza przechodzi w rytmiczną hemiolę i po dźwiękach skali bluesowej wznosi się do dźwięku B<sup>3</sup>. Kolejna fraza schodzi w niższy rejestr i po kilku nutach przechodzi w motyw wykonany tercjami, w którym występują dźwięki *ghost notes*. W takcie dziewiątym od przekształconego motywu tercjowego rozpoczyna się następna fraza. Wznosi się ona chromatycznie poprzez *blue notes* i *passing notes* od dźwięku Bb do G. Kolejna fraza utrzymana jest już w dłuższej rytmice ósemkowej. Rozpoczyna się przedtaktem, by następnie po budujących napięcie dźwiękach *out of the tune* wyhamować narrację przed częścią B. W przebiegu tym pojawiają się duole, następnie ćwierćnuty na przemian z ósemkami. W siedemnastym takcie partii solowej na akordzie |Dbmaj7|

występuje łamany pasaż po dźwiękach tego akordu. Następny takt jest jedynym, w którym fraza rozpoczyna się od pierwszej miary. Fraza ta zostaje przedłużona do kolejnych taktów, gdzie występują kwartole ósemkowe (cztery nuty zamiast trzech). Powtórka czterotaktowej harmonii części [B] opisana jest przebiegiem szesnastkowym po dźwiękach pentatonik F minor (pokrewieństwo mediantowe do akordu), przebieg ten kończy się w  kolejnym takcie na ósemkach. W następnym takcie mamy ciąg kwartol ósemkowych i z wykorzystaniem górnych *approache*. Fraza jest zagrana na głębokim *laybacku*. Ostatni akord części [B] oparty jest na dźwiękach skali Ab lidyjskiej – najpierw w rytmice ósemkowej, później w rytmice duoli ósemkowej zapisanej w nutach jako szesnastka  z kropką.

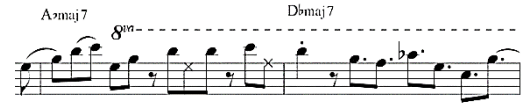
Motywika kolejnej frazy jest podobna do poprzedniej, melodia opisuje jednak akord |Cmin| – do którego |G7| jest dominantą – jest to nałożenie odniesień tonalnych na strukturę modalną. Następnie mamy współbrzmienie, w którym tercja C – E (kwarta i seksta wielka |G7#9|) przechodzi na Bb nonę zwiększoną |G7#9|. Jest to jednocześnie początek kolejnej frazy opartej o skalę bluesową, wznoszącą się najpierw w rytmice ćwierćnutowo-ósemkowej, a  następnie rozwijającą się w rytmice kwartolowej. Po krótkiej pauzie jest kontynuowana i zaostrza rytmikę przez użycie *staccato*. Środki ekspresji zastosowane w kolejnym takcie budują coraz większe napięcie. Występuje w nim znowu rytmika kwartolowa, a początkowy pasaż |Gmin| kończy się na nutach *out of the tune*, następnie po *ghost notes* występuje motyw swobodnie nawiązujący do *Well You Needn't* Theloniousa Monka<sup>205</sup>. Rytmika kwartoli jest jeszcze utrzymana przez fragment kolejnego taktu, by przejść znowu do stylistyki bluesowej – po kilku *bends notes*.

Rozpoczęcie

drugiego przeprowadzenia części [B] przygotowane jest przedtaktem w rytmice trioli szesnastkowej, rozwiniętej następnie w kwartolę ósemkową po dźwiękach pasażu F minor (substytut mediantowy akordu |Dbmaj7|). Dalej następuje bardzo szybki przebieg po dźwiękach pentatoniki B (substytut mediantowy |Gmaj7|), po czym melodia po raz

<sup>205</sup> Thelonious Sphere Monk (1917–1982) – amerykański pianista jazzowy, kompozytor.

ostatni wznosi się w najwyższy rejestr gitary po dźwiękach pasażu C minor (substytut mediantowy akordu |Abmaj7|). Rytmika w tym takcie zmienia grupowanie z trójdzielnego na dwudzielne (*crossing rhythm*) z wykorzystaniem *ghost notes* i pauz.



W ostatnich czterech taktach części **B** występują duole ćwierćnutowe (zapisane w nutach jako ósemki z kropką), melodia stopniowo opada po dźwiękach skali Db lidyjskiej. Lidyjska kwarta G staje się prymą kolejnego akordu |Gmaj7| i od tej pory melodia oparta jest na skali G jońskiej. Na akordzie |Cmaj| rozpoczyna się aleatoryczna dekonstrukcja utworu, do której dołączają pozostałe instrumenty.

Całe solo ma bardzo emocjonalny wyraz, dynamika jest utrzymana w *forte*. Budowanie i rozładowywanie napięć kreują dramaturgię partii solowej.

# Breath Away

solo gitary

Piotr Pociask

**A** G7(9)

5

8

11

14

**B** Dmaj7 Gmaj7 Cmaj7

20 Abmaj7 Dmaj7

22 Gmaj7 Cmaj7

**A** G7(#9)

24

27

Breath Away

Musical score for 'Breath Away' in G minor, 8/8 time. The score consists of eight staves of music. Measure numbers 30, 32, 35, 37, 40, 42, 43, and 46 are indicated at the start of their respective staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several 4-measure and 5-measure rests. Chord changes are indicated above the staff: Gmaj7 (measures 42-43), Cmaj7 (measures 43-44), A7maj7 (measure 44), D7maj7 (measures 44-45), and Gmaj7 (measures 46-47). A section labeled 'B' begins at measure 40. The score ends with a double bar line and the number 12.

Przykład nutowy 153

## IV. PODSUMOWANIE

Celem niniejszej pracy było przedstawienie zagadnienia rekompozycji utworów wokально-instrumentalnych na utwory jazzowe z wiodącą rolą gitary. Został on zrealizowany w praktyce w nagrany dziele artystycznym opisanym następnie w rozdziałach II i III. Temu samemu celowi służyły prezentacje wybranych historycznych przykładów z rozdziału I.

Poniżej znajduje się zestawienie poszczególnych elementów dzieła muzycznego zastosowanych w obydwóch wersjach – wokально-instrumentalnej i jazzowej we wszystkich utworach zawartych na nagraniu. Szczegółowo zostały one omówione w rozdziałach II i III.

**Tabela 12. Zestawienie elementów dzieła muzycznego w wersji wokально-instrumentalnej i jazzowej**

Utwór	Elementy dzieła muzycznego	Wersja wokально-instrumentalna	Wersja jazzowa
<b>Linia przerywana</b>	charakter	Postmodernistyczno-art-rockowy	Jazzowy
	melika, tonacja	Melika utworu – jest dostosowana do tekstu; wykorzystuje ona dźwięki wspólne dla różnych tonacji. Zrealizowana jest przez partie wokalne. Występują częste zmiany tonacji. W części <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">B</span> melika wielogłosowa <i>nota contra notam</i> .	Melika utworu dostosowana do wersji instrumentalnej, wykonana w technice oktavowej na gitarze. Linia melodyczna w dużej mierze zachowuje swój kształt z pierwowzoru. W części <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">B</span> melika prowadzona w oktawie. Rozbudowana melika improwizacji bazująca na przebiegu harmonicznym i licznych substytutach.
	rytmika, metrum, agogika i <i>feeling</i>	Metrum 4/4, <i>feeling: straight eights</i> , tempo = 132 BPM. Rytmika melodii utrzymana w dłuższych wartościach: triolach ćwierćnotowych i ósemkach.	Całkowicie na nowo skomponowana. Polimetria symultatywna i sukcesywna: nałożenie struktur 7/16 na 4/4 oraz zmienne metrum w utworze 4/4 na 3/8. <i>Feeling: straight eights</i>

			<p>i <i>straight sixteen</i>; w partiach melodycznych: <i>layback</i>. Tempo = 120 BPM. Rytmika melodii tematu mocno przekomponowana, dostosowana do zmian metrycznych, jest ona w dużej opozycji do sekcji rytmicznej. Rytmika improwizowanych partii solowych wykorzystuje bardzo różnorodną stylistykę. Sekcja rytmiczna utrzymana w rytmice szesnastkowej.</p>
	harmonia	<p>Harmonia oparta na strukturach symetrycznych w części <b>A</b> oraz odniesieniach dominantowych w części <b>B</b>. Realizacja zaaranżowana, zgodna z zapisem nutowym.</p>	<p>Harmonia bazuje na pierwowzorze, zmianie ulega w łącznikach modulujących. Realizacja improwizowana, luźno nawiązująca do zapisu w częściach tematycznych, w częściach solowych całkowicie improwizowana.</p>
	faktura, instrumentacja	<p>Faktura utworu – homofoniczna. Instrumentacja: partie wokalne solowe i grupowe, gitary – realizacja harmonii oraz krótkiej partii solowej, syntezator, organy Hammonda, gitara basowa, perkusja, <i>loop</i> perkusyjny.</p>	<p>Faktura utworu – polifoniczna. Nałożenie na siebie kilku polirytmicznych warstw tworzy muzyczną mozaikę. Melodia prowadzona jest w dużej opozycji rytmicznej do sekcji rytmicznej. Instrumentacja: bez partii wokalne, temat wykonany przez gitarę, rozbudowane partie solowe gitary basu i perkusji, realizacja harmonii, piano Rhodes, syntezator, gitara, gitara basowa i perkusja. Realizacja sekcji rytmicznej w całkowicie nowej fakturze.</p>
	artykulacja, ozdobniki	<p>Kantylenowa, z przewagą <i>legato</i></p>	<p>Artykulacja <i>non legato</i> i <i>staccato</i>, zawiera <i>ghost notes</i>, liczne przednutki, mordenty, tryle</p>
	forma	<p>Zwrotkowo-refrenowa z intro, outro, interludiami oraz łącznikami modulacyjnymi</p>	<p>Forma łukowa: ekspozycja – przetworzenie – reprzyza, utworzony chorus jazzowy</p>

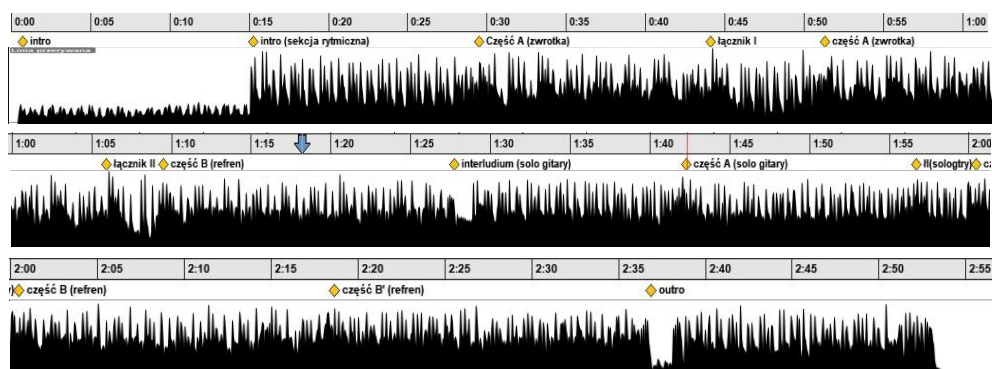
Łowca nut	charakter	Art-rockowy z elementami <i>drum 'n' bass</i>	Ballada jazzowa
	melika, tonacja	Melika oparta o skalę frygijską, wykonana przez wokalistkę, tonacja E minor	Melodia przekształcona w wersję instrumentalną z dodanym głosem kontrapunktującym. W partiach solowych improwizowanych melodyka, skalowa oraz opisująca harmonię.
	rytmika, metrum, agogika i feeling	Metrum 4/4, wstęp wykonany <i>ad libitum, feeling straight eights</i> . Tempo ćwierćnuty 132 BPM.	Metrum 7/8, jednolite tempo, <i>feeling straight eights</i> . Tempo ósemki 240 BMP.
	harmonia	Harmonia oparta na skalach modalnych z użyciem dodatkowych <i>upper structure</i>	Harmonia bazująca na pierwowzorze z użyciem jazzowych voicingów.
	faktura, instrumentacja	Faktura w zależności od części homofoniczna lub polifoniczna; ściśle zaaranżowana. Partie wokalne realizują przewodnią strukturę formotwórczą. Harmonia realizowana jest przez gitarę oraz ansambl instrumentów dętych drewnianych, partie solowe gitary i saksofonu oraz fletu, gitara basowa, perkusja.	Faktura polifoniczna. Partie za wyjątkiem tematu są improwizowane. Instrumentacja: gitara, syntezator, piano Rhodes, kontrabas, perkusja. Faktura dająca wrażenie dużej przestrzeni.
	artykulacja, ozdobniki	Artykulacja przeważnie <i>legato</i> z dodanym <i>staccato</i>	Artykulacja zróżnicowana
	forma	Wieloczęściowa – intro, outro, części A, B, C, łączniki outro	Forma łukowa: ekspozycja – przetworzenie – reprzyza. Utworzony chorus jazzowy.
Wybacz	charakter	<i>Minimal music</i>	<i>swing feel</i> i <i>afro-latin feel</i>
	melika, tonacja	Melika prowadzona w równoległych blokach akordowych oparta na skalach modalnych. Tonacja E major.	Przekształcona melika prowadzona jest przez saksofon barytonowy oraz gitarę. Tonacja utworu została zachowana.
	rytmika, metrum, agogika i feeling	Rytmika utworu bazuje na rytmach <i>Jungle</i> . Metrum 4/4 <i>feeling straight eights</i> I <i>sixteens</i> . Tempo utworu	Rytmika utworu to <i>swing feel</i> w części <b>A</b> oraz <i>Afro-latin</i> w części <b>B</b> . Tempo utworu wynosi 115

		wynosi 145 BPM.	BPM.
	harmonia	Harmonia oparta na modalnych strukturach lidyjskich oraz <i>modal interchange</i> ze skali eolskiej	Harmonia oparta na pierwowzorze - modalnych strukturach lidyjskich – improwizowana, z użyciem jazzowych voicingów.
	faktura, instrumentacja	Fakturę utworu tworzy rytmika sekcji rytmicznej oraz harmoniczny kolaż gitary i piana Rhodes Przewodni element formotwórczy prowadzony jest przez wielogłosowe partie wokalne.	Faktura utworu zbudowana jest na dwóch elementach – melodii prowadzonej przez instrumenty solowe: gitarę saksofon barytonowy, syntezator oraz sekcję rytmiczną realizowaną na pianie Rhodesa, kontrabasie i perkusji.
	artykulacja, ozdobniki	Artykulacja kantylenowa, <i>legato</i>	Artykulacja zróżnicowana. Użycie różnych efektów dźwiękowych: przedęcia, flażolety, <i>ghost notes</i> , <i>bends</i> , <i>slide</i> , <i>glissando</i> .
	forma	Zwrotkowo-refrenowa	Forma łukowa: ekspozycja – przetworzenie – reprzyza. Stworzenie chórusu jazzowego.
Breath Away	charakter	<i>Shuffle feel</i> w różnych odmianach	Jazzowy i <i>free jazzowy</i> , nawiązujący do bluesa i stylu nowoorleańskiego <i>second line drumming</i>
	melika, tonacja	Melika części <b>A</b> prowadzona w tonacji C minor, część <b>B</b> – wielogłosowa nota kontra notam	Melika części A prowadzona w tonacji G minor, część <b>B</b> – wielogłosowa nota kontra notam, w improwizacjach oparta na skalach, bluesowym zaśpiewie i chromatyce.
	rytmika, metrum, agogika i <i>feeling</i>	Polimetria sukcesywna, polirytmia, modulacje rytmiczne, wywołujące efekt zmiany tempa, <i>feeling shuffle</i> . Metrum 12/8 i 6/4.	Rytmika w części <b>A</b> <i>second line drumming</i> , w części <b>B</b> <i>afro-latin</i> . Metrum 12/8 (lub 4/4 w <i>swing feel</i> ), części wykonane <i>ad libitum</i> . W części solowej z użyciem <i>crossing rhythm</i> , <i>out of time</i> .
	harmonia	W części <b>A</b> bazująca na pochodzie basowym, w części <b>B</b> zmodyfikowany <i>turnaround</i> , w części <b>C</b> oparta na nucie pedałowej C	W części <b>A</b> bazująca na skali bluesowej i akordzie G7(#9), w części <b>B</b> zmodyfikowany <i>turnaround</i>

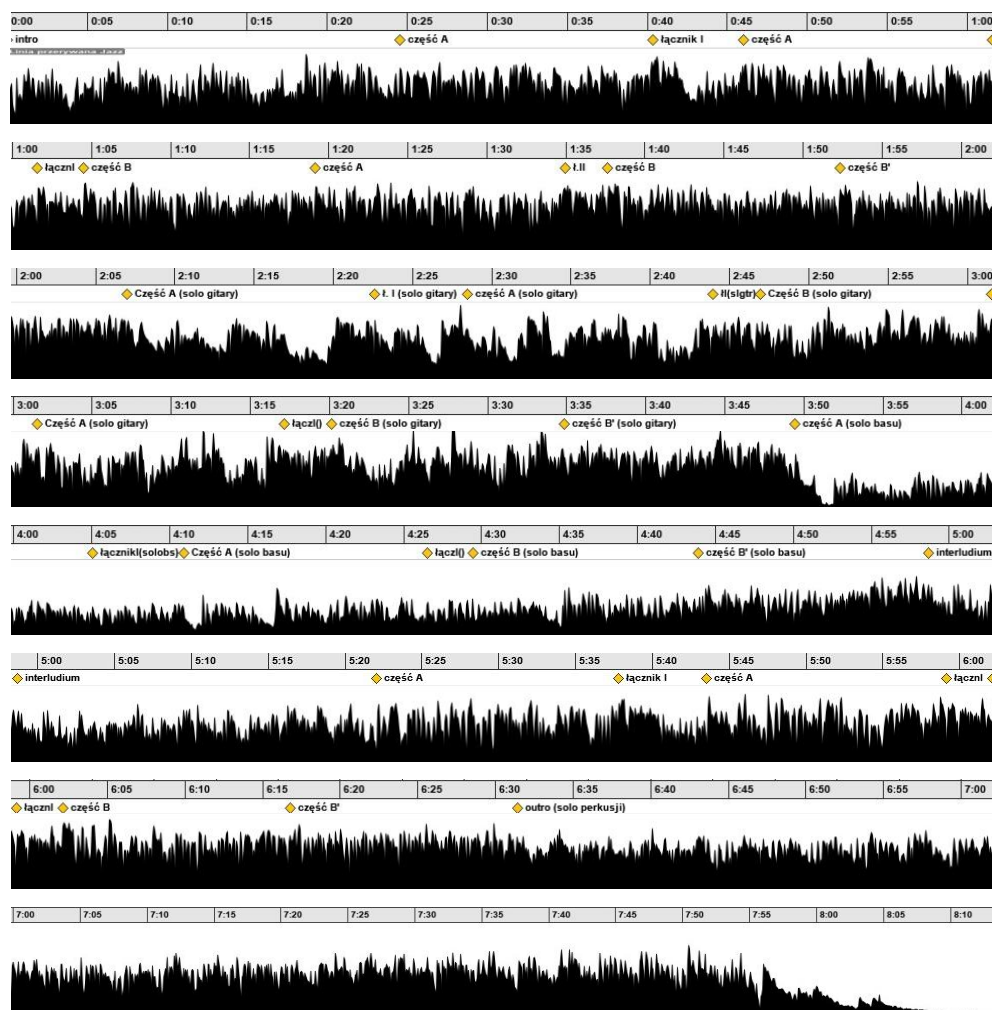
	faktura, instrumentacja	Tkanka muzyczna zbudowana na kontraście między partiami sekcji rytmicznej: gitar, gitary basowej, perkusji, saksofonu barytonowego a partiami wokalnymi	Jednolita faktura oparta na schemacie rytmicznym realizowanym w partii basowej, perkusji i akompaniamentem harmonicznym: piano Rhodes oraz syntezatora.
	artykulacja, ozdobniki	Kantylena w głosie wokalnym <i>staccato</i> w sekcji rytmicznej w części A, <i>legato</i> w częściach B i C	Artykulacja w melodii z wykorzystaniem bluesowych <i>dirty tones</i> , liczne infleksje dźwiękowe, artykulacja <i>bend</i> i <i>slide</i> , <i>ghost notes</i>
	forma	Zwrotkowo-refrenowa	Forma łukowa: ekspozycja – przetworzenie – reprzyza. Utworzenie chorusu jazzowego

**Źródło: opracowanie własne**

Jak widać w przedstawionym zestawieniu, utwory rekonponowane zyskały przede wszystkim nowy, całkowicie odmienny od wersji wokально-instrumentalnych charakter. Poszczególne elementy dzieła muzycznego zostały twórczo przekształcone, ukazując melodię w zupełnie innym muzycznym anturazie. Tak jak odbywało się to w pokazanych w rozdziale pierwszym przykładach historycznych, melodia pierwowzoru posłużyła jako dźwiękowy cytat, niejako pretekst do zbudowania formy jazzowej. Ciężar formalny wszystkich kompozycji instrumentalnych przeniesiony został na improwizowane partie solowe. We wszystkich utworach występują zmienione faktura i instrumentacja. Czas trwania wszystkich rekonpozycji jest co najmniej dwa razy dłuższy niż w kompozycjach oryginalnych. W wersjach jazzowych występuje dużo większe zróżnicowanie dynamiczne. Najlepiej uwidaczniają te zmiany diagramy dynamiczne formy utworów:

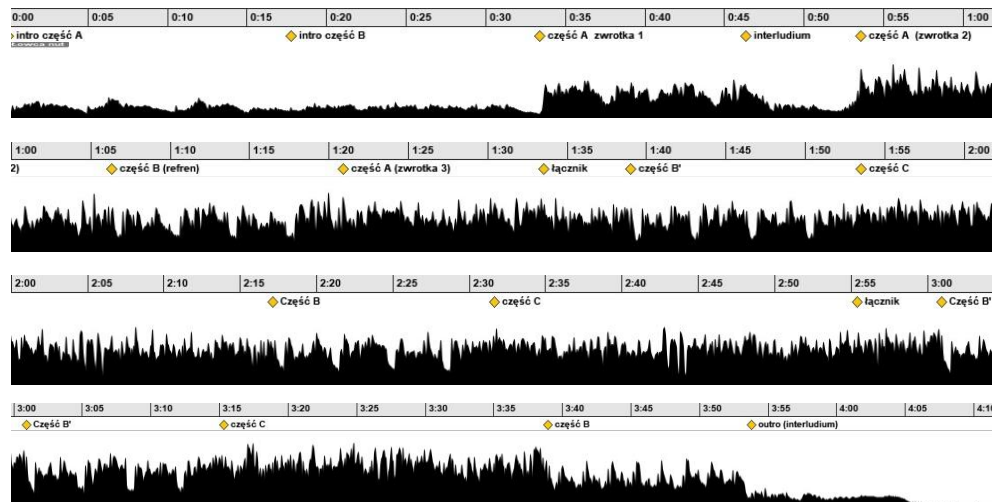


Wykres dynamiki 9 utworu Linia przerywana – wersja wokально-instrumentalna

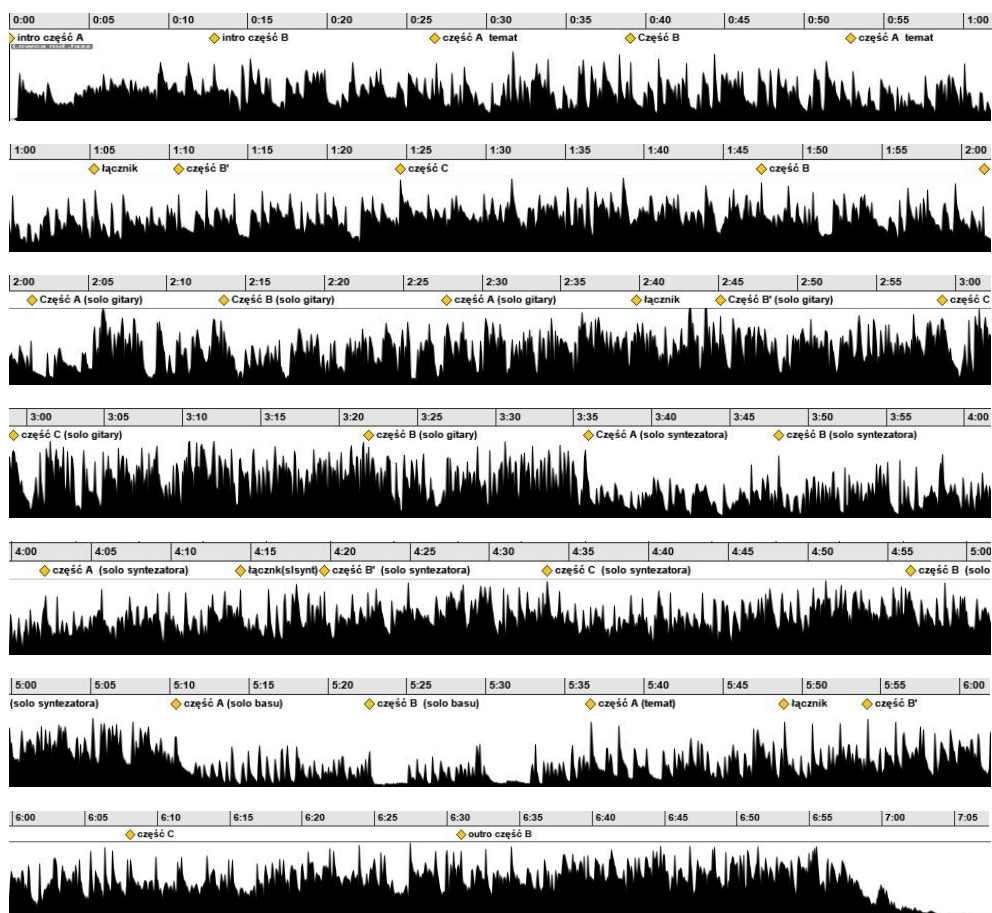


Wykres dynamiki 10 utworu Linia przerywana – wersja jazzowa

Na wykresach dynamiki 9 i 10 widać różnice w kształtowaniu wersji wokalnoinstrumentalnej oraz jazzowej utworu *Linia przerywana*. Szczególnie można to zobaczyć w aspekcie zarówno formalnym, jak i dynamicznym.

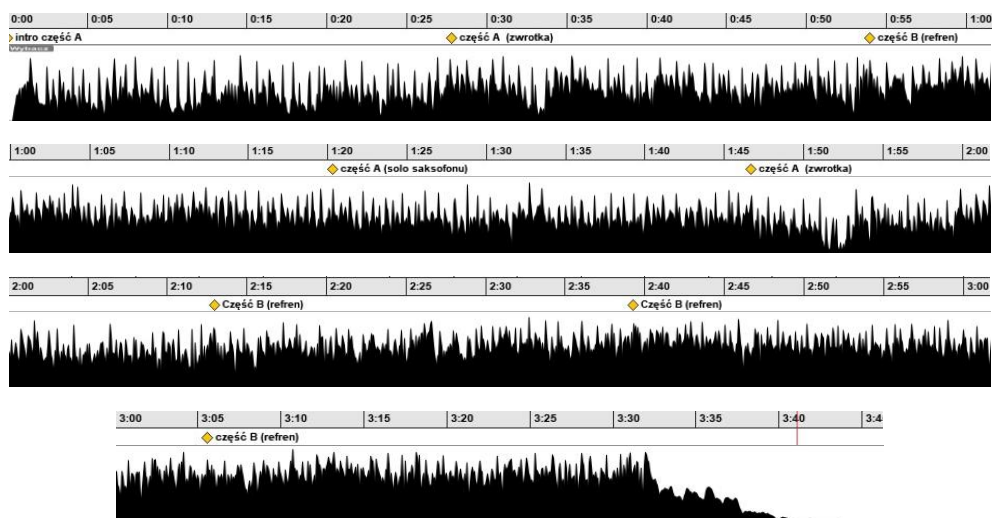


Wykres dynamiki 11 utworu Łowca nut – wersja wokalnoinstrumentalna

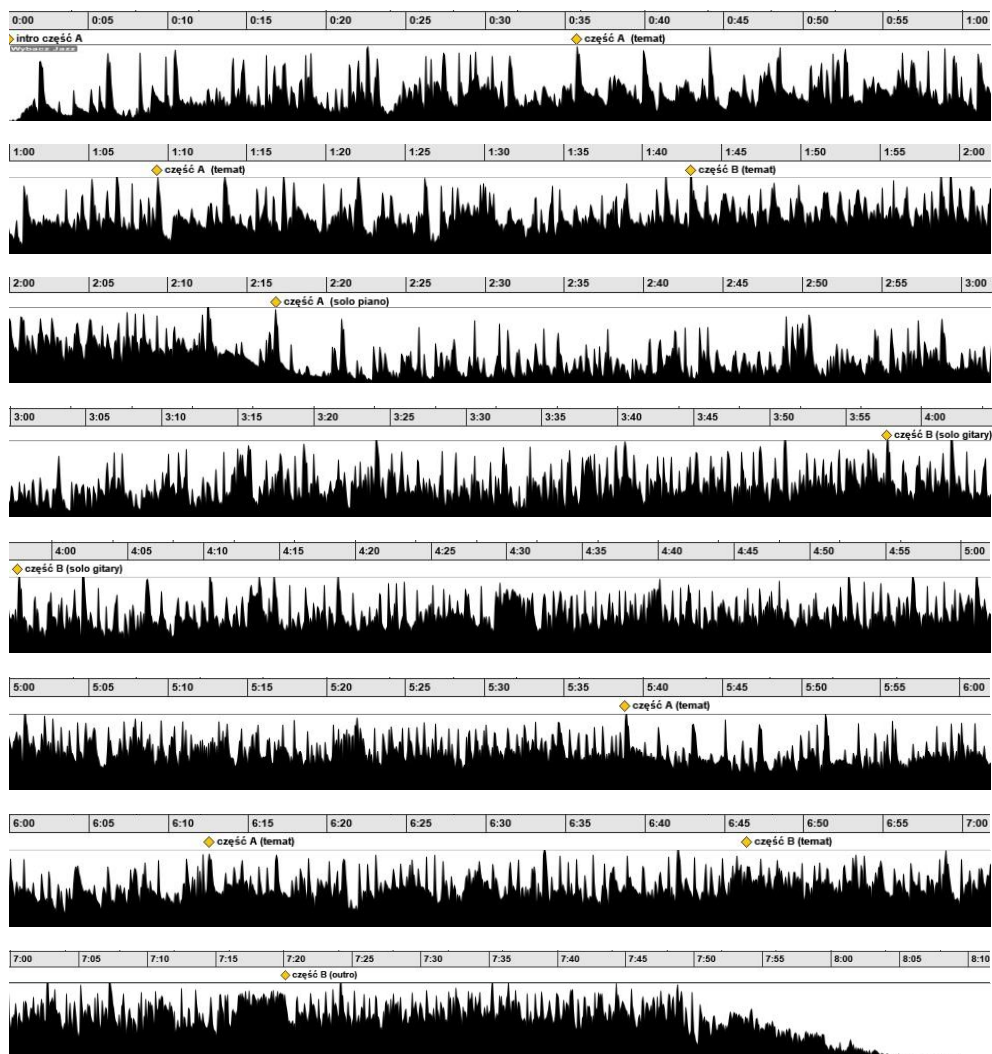


Wykres dynamiki 12 utworu Łowca nut – wersja jazzowa

Na wykresach dynamiki 11 i 12 widać różnice w kształtowaniu wersji wokально-instrumentalnej oraz jazzowej utworu *Łowca nut*.

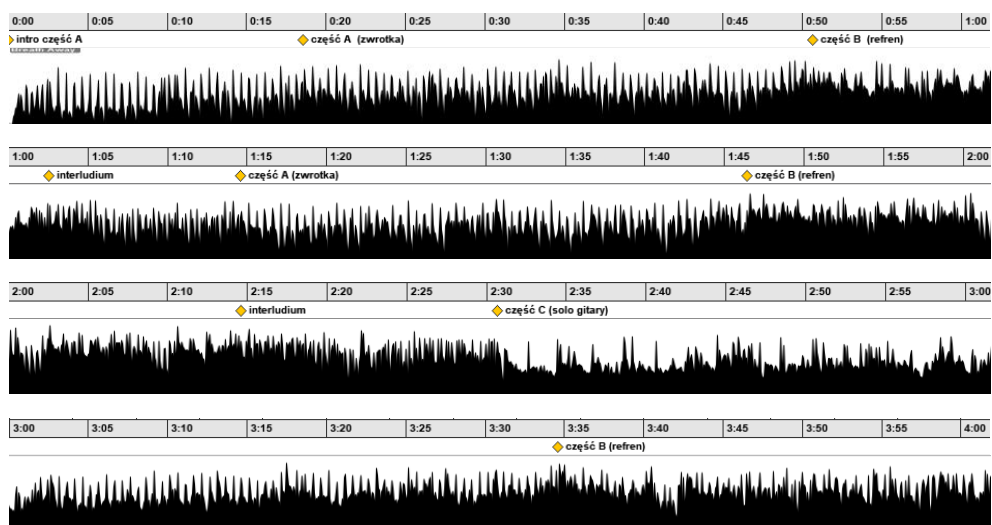


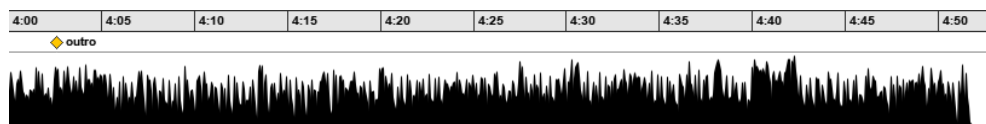
Wykres dynamiki 13 utworu Wybacz – wersja wokально-instrumentalna



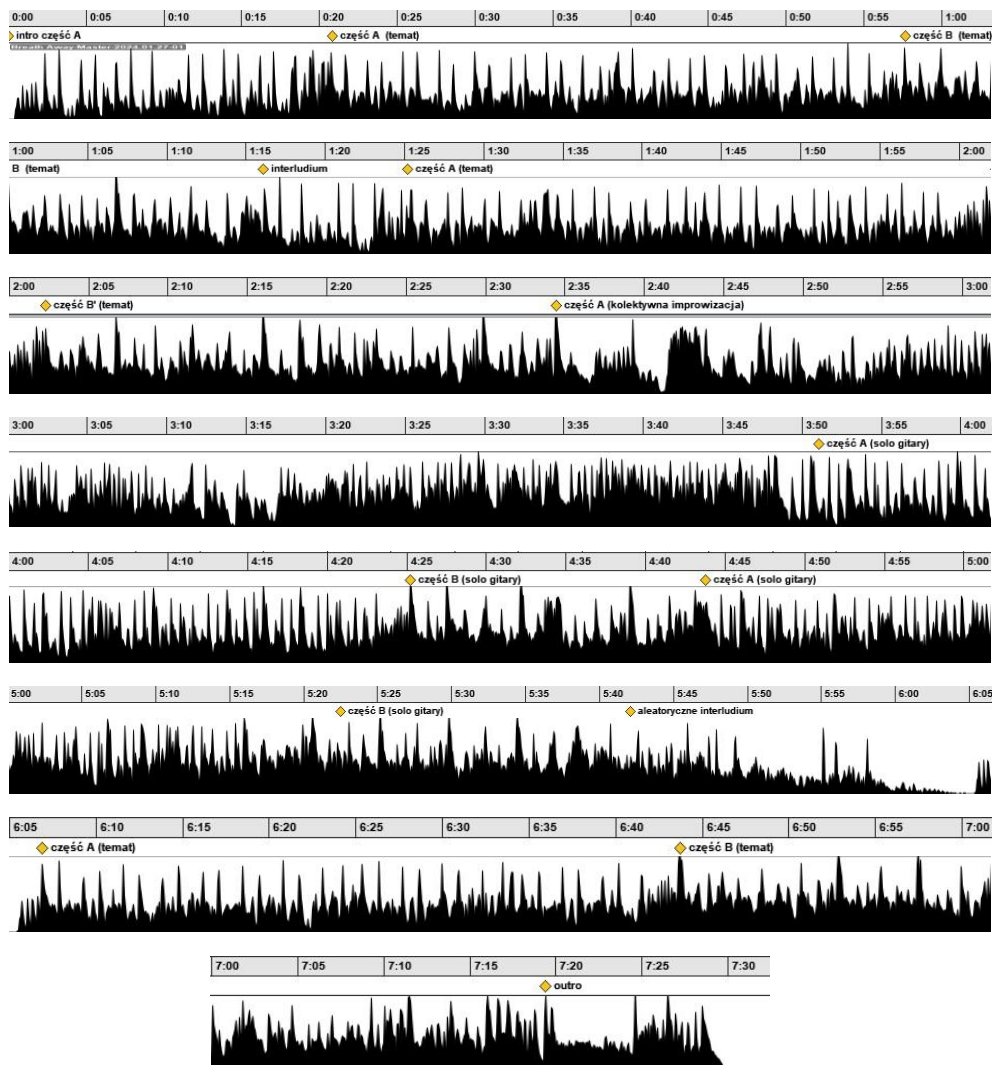
Wykres dynamiki 14 utworu Wybacz – wersja jazzowa

Na wykresach dynamiki 13 i 14 uwidocznione są różnice w kształtowaniu wersji wokально-instrumentalnej oraz jazzowej utworu *Wybacz*.





Wykres dynamiki 15 utworu *Breath Away* – wersja wokalnie-instrumentalna



Wykres dynamiki 16 utworu *Breath Away* – wersja jazzowa

Na wykresach dynamiki 15 i 16 widać różnice w kształtowaniu formy i dynamiki wersji kompozycji wokalnie-instrumentalnej oraz jazzowej w utworze *Breath Away*.

W jazzowej wersji utworu *Linia przerywana* zachowane zostały w dużej mierze harmonia i linia melodyczna. Zmienione zostały natomiast: charakter utworu, jego rytmika, faktura, forma i instrumentacja. Forma utworu została przekształcona w jazzowy chorus i ma inny przebieg niż w pierwowzorze.

W rekompozycji utworu *Łowca nut* zmieniony został charakter na balladowy. Dzięki twórczym zabiegom zyskał on dużo przestrzeni. Zmiana metrum na nieparzyste 7/8 brzmi naturalnie, wręcz niewyczuwalnie. Sposób wykonania melodii, mimo wspólnego materiału melicznego, nadaje również nową artystyczną jakość. Forma utworu została przekształcona w jazzowy chorus i ma inny przebieg niż w wersji wokально-instrumentalnej.

*Wybacz* to utwór, który w wersji jazzowej ma znacznie zmienione tempo oraz *feeling*. Jedyńm całkowicie zachowanym elementem jest schemat harmoniczny. Melodia uległa daleko idącym przekształceniom. Realizacja partii sekcji rytmicznej jest całkowicie odmienna. Improwizowane partie solowe mają formę otwartą i nie korespondują bezpośrednio z pierwowzorem.

*Breath Away* w wersji jazzowej zyskał całkowicie nowy charakter; zachowane zostały zarys melodyczny oraz schemat harmoniczny części B. Zmieniona została rytmika i *feeling* utworu, utworzona została forma łukowa: temat – przetworzenie – temat. Wprowadzone zostały improwizowane: kolektywne solo aleatoryczne oraz solo gitary.

Niniejsza praca pozwoliła autorowi na zgłębienie tematyki rekompozycji, poszerzenie świadomości o niej, a także odkrycie nieznanych wcześniej elementów istotnych z punktu widzenia twórczości muzycznej. Jednym z postulatów wysuwanych przez autora jest to, żeby zmienić ramy chronionej prawnie twórczości. Obecnie koncentruje się ona niemal wyłącznie na skomponowanej melodii, a tymczasem nośnikami formotwórczymi utworów bywają również inne elementy dzieła muzycznego.

Autor zdaje sobie sprawę, że pokazane w niniejszej dysertacji przykłady mogą być zaledwie inspiracją i z całą pewnością nie ukazują wszystkich możliwości, jakie daje technika rekompozycji. Możliwości jej zastosowania są ograniczone jedynie wyobraźnią twórcy. Celowym zabiegiem było również unikanie słowa aranżacja, gdyż jest ono mało precyzyjne. Może oznaczać zarówno proste, czasem wręcz mechaniczne użycie technik aranżacyjnych do przystosowania utworu na inny zestaw instrumentalny (nie wnoszący nic twórczego i nie zmieniający charakteru utworu), jak również bardzo wysublimowane rekompozycje odbiegające daleko od pierwowzoru.

Przy założeniu, że korzystamy z dwunastu dźwięków skali chromatycznej, a każdy z nich może być powtórzony<sup>206</sup>, możemy obliczyć ilość możliwości połączeń melicznych dźwięków. Posługując się wzorem:

$$\overline{V}_n^k = n^k.$$

otrzymujemy astronomiczną sumę 9 726 655 034 460,00 możliwości. Z jednej strony pozwala to z optymizmem patrzeć w muzyczną przyszłość, z drugiej jednak jest to jedynie matematyczne obliczenie i dotyczy tylko jednego elementu dzieła muzycznego – meliki, do tego jest dalekie od ludzkich oczekiwań, przywiązania do tradycji oraz umiejętności budowania przekazu emocjonalnego. Szczególnie to ostatnie zagadnienie związane jest z tematem rekompozycji, gdyż nabyte wcześniej skojarzenia i odniesienia pozwalają nam lepiej i łatwiej rozumieć przekaz emocjonalny muzyki.

---

<sup>206</sup> Możliwości takich obliczeń jest bardzo wiele, w zależności o tego, jakie kryteria weźmie się pod uwagę.

## SPIS TABEL

Tabela 1. Oznaczenia akordów .....	11
Tabela 2. Oznaczenia funkcji harmoniczných .....	12
Tabela 3. Schemat utworu <i>Linia przerywana</i> .....	67
Tabela 4. Schemat utworu <i>Łowca nut</i> .....	80
Tabela 5. Forma utworu <i>Łowca nut</i> z uwzględnieniem instrumentarium .....	80
Tabela 6. Schemat utworu <i>Wybacz</i> .....	96
Tabela 7. Schemat utworu <i>Breath Away</i> .....	103
Tabela 8. Schemat utworu <i>Linia przerywana</i> .....	114
Tabela 9. Schemat utworu <i>Łowca nut</i> .....	135
Tabela 10. Schemat utworu <i>Wybacz</i> .....	145
Tabela 11. Schemat utworu <i>Breath Away</i> .....	161
Tabela 12. Zestawienie elementów dzieła muzycznego w wersji wokalnie-instrumentalnej i jazzowej ..	175

## SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

Przykład nutowy 1 .....	24
Przykład nutowy 2 .....	31
Przykład nutowy 3 .....	35
Przykład nutowy 4 .....	36
Przykład nutowy 5 .....	36
Przykład nutowy 6 .....	36
Przykład nutowy 7 .....	37
Przykład nutowy 8 .....	40
Przykład nutowy 9 .....	42
Przykład nutowy 10 .....	44
Przykład nutowy 11 .....	50
Przykład nutowy 12 .....	52
Przykład nutowy 13 .....	53
Przykład nutowy 14 .....	55
Przykład nutowy 15 .....	58
Przykład nutowy 16 .....	60
Przykład nutowy 17 .....	62
Przykład nutowy 18 .....	63
Przykład nutowy 19 .....	68
Przykład nutowy 20 .....	68
Przykład nutowy 21 .....	68
Przykład nutowy 22 .....	69
Przykład nutowy 23 .....	69
Przykład nutowy 24 .....	70
Przykład nutowy 25 .....	70
Przykład nutowy 26 .....	70
Przykład nutowy 27 .....	71
Przykład nutowy 28 .....	71
Przykład nutowy 29 .....	72
Przykład nutowy 30 .....	72
Przykład nutowy 31 .....	73
Przykład nutowy 32 .....	73
Przykład nutowy 33 .....	73
Przykład nutowy 34 .....	74
Przykład nutowy 35 .....	75
Przykład nutowy 36 .....	75
Przykład nutowy 37 .....	76
Przykład nutowy 38 .....	76
Przykład nutowy 39 .....	77
Przykład nutowy 40 .....	77
Przykład nutowy 41 .....	82
Przykład nutowy 42 .....	83
Przykład nutowy 43 .....	83
Przykład nutowy 44 .....	84
Przykład nutowy 45 .....	84
Przykład nutowy 46 .....	85
Przykład nutowy 47 .....	85
Przykład nutowy 48 .....	86
Przykład nutowy 49 .....	86
Przykład nutowy 50 .....	87

Przykład nutowy 51 .....	87
Przykład nutowy 52 .....	87
Przykład nutowy 53 .....	88
Przykład nutowy 54 .....	89
Przykład nutowy 55 .....	89
Przykład nutowy 56 .....	89
Przykład nutowy 57 .....	90
Przykład nutowy 58 .....	90
Przykład nutowy 59 .....	91
Przykład nutowy 60 .....	91
Przykład nutowy 61 .....	92
Przykład nutowy 62 .....	92
Przykład nutowy 63 .....	93
Przykład nutowy 64 .....	93
Przykład nutowy 65 .....	94
Przykład nutowy 66 .....	94
Przykład nutowy 67 .....	94
Przykład nutowy 68 .....	94
Przykład nutowy 69 .....	97
Przykład nutowy 70 .....	97
Przykład nutowy 71 .....	98
Przykład nutowy 72 .....	99
Przykład nutowy 73 .....	99
Przykład nutowy 74 .....	100
Przykład nutowy 75 .....	101
Przykład nutowy 76 .....	104
Przykład nutowy 77 .....	104
Przykład nutowy 78 .....	104
Przykład nutowy 79 .....	105
Przykład nutowy 80 .....	105
Przykład nutowy 81 .....	105
Przykład nutowy 82 .....	106
Przykład nutowy 83 .....	106
Przykład nutowy 84 .....	106
Przykład nutowy 85 .....	107
Przykład nutowy 86 .....	107
Przykład nutowy 87 .....	107
Przykład nutowy 88 .....	108
Przykład nutowy 89 .....	109
Przykład nutowy 90 .....	109
Przykład nutowy 91 .....	109
Przykład nutowy 92 .....	110
Przykład nutowy 93 .....	110
Przykład nutowy 94 .....	111
Przykład nutowy 95 .....	111
Przykład nutowy 96 .....	111
Przykład nutowy 97 .....	111
Przykład nutowy 98 .....	112
Przykład nutowy 99 .....	116
Przykład nutowy 100 .....	117
Przykład nutowy 101 .....	119
Przykład nutowy 102 .....	119
Przykład nutowy 103 .....	120

Przykład nutowy 104 .....	120
Przykład nutowy 105 .....	121
Przykład nutowy 106 .....	121
Przykład nutowy 107 .....	121
Przykład nutowy 108 .....	122
Przykład nutowy 109 .....	122
Przykład nutowy 110 .....	123
Przykład nutowy 111 .....	124
Przykład nutowy 112 .....	125
Przykład nutowy 113 .....	126
Przykład nutowy 114 .....	127
Przykład nutowy 115 .....	127
Przykład nutowy 116 .....	129
Przykład nutowy 117 .....	134
Przykład nutowy 118 .....	138
Przykład nutowy 119 .....	139
Przykład nutowy 120 .....	141
Przykład nutowy 121 .....	141
Przykład nutowy 122 .....	144
Przykład nutowy 123 .....	146
Przykład nutowy 124 .....	147
Przykład nutowy 125 .....	148
Przykład nutowy 126 .....	148
Przykład nutowy 127 .....	148
Przykład nutowy 128 .....	148
Przykład nutowy 129 .....	149
Przykład nutowy 130 .....	150
Przykład nutowy 131 .....	150
Przykład nutowy 132 .....	151
Przykład nutowy 133 .....	151
Przykład nutowy 134 .....	151
Przykład nutowy 135 .....	154
Przykład nutowy 136 .....	155
Przykład nutowy 137 .....	159
Przykład nutowy 138 .....	163
Przykład nutowy 139 .....	163
Przykład nutowy 140 .....	163
Przykład nutowy 141 .....	165
Przykład nutowy 142 .....	165
Przykład nutowy 143 .....	166
Przykład nutowy 144 .....	166
Przykład nutowy 145 .....	166
Przykład nutowy 146 .....	167
Przykład nutowy 147 .....	167
Przykład nutowy 148 .....	168
Przykład nutowy 149 .....	168
Przykład nutowy 150 .....	168
Przykład nutowy 151 .....	169
Przykład nutowy 152 .....	169
Przykład nutowy 153 .....	174

## SPIS WYKRESÓW

Wykres dynamiki 1 utworu <i>Linia przerywana</i> .....	77
Wykres dynamiki 2 utworu <i>Łowca nut</i> .....	95
Wykres dynamiki 3 utworu <i>Wybacz</i> .....	101
Wykres dynamiki 4 utworu <i>Breath Away</i> .....	112
Wykres dynamiki 5 utworu <i>Linia przerywana</i> .....	129
Wykres dynamiki 6 utworu <i>Łowca nut</i> .....	140
Wykres dynamiki 7 utworu <i>Wybacz</i> .....	152
Wykres dynamiki 8 utworu <i>Breath Away</i> .....	169
Wykres dynamiki 9 utworu <i>Linia przerywana</i> – wersja wokallyno-instrumentalna.....	179
Wykres dynamiki 10 utworu <i>Linia przerywana</i> – wersja jazzowa .....	180
Wykres dynamiki 11 utworu <i>Łowca nut</i> – wersja wokallyno-instrumentalna .....	180
Wykres dynamiki 12 utworu <i>Łowca nut</i> – wersja jazzowa.....	181
Wykres dynamiki 13 utworu <i>Wybacz</i> – wersja wokallyno-instrumentalna .....	181
Wykres dynamiki 14 utworu <i>Wybacz</i> – wersja jazzowa .....	182
Wykres dynamiki 15 utworu <i>Breath Away</i> – wersja wokallyno-instrumentalna .....	183
Wykres dynamiki 16 utworu <i>Breath Away</i> – wersja jazzowa.....	183



- Internet Archive*, źródło on-line: [https://archive.org/details/78\\_indiana\\_knickerbocker-quartette-hanley\\_gbia0016833b](https://archive.org/details/78_indiana_knickerbocker-quartette-hanley_gbia0016833b) [data dostępu: 10.03.2024].
- Jones A.M., 1959, *Studies in African Music vol 1*, Londyn: Oxford University Press.
- Kalkar H.E., 1989, *La Cantuagium de Heinrich Eger von Kalkar*, Analecta Cartusiana.
- Ligon B., 2001, *Jaz Theory Resources*, Houston Publishing.
- Mika B., 2005–2007, *Cytat w gatunku symfonii XIX i XX wieku, Forum Muzykologiczne 2006–2007*, Katowice: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, s. 68–79.
- Nettles B., 1987, *Harmony 2*, Boston: Berklee College of Music.
- Nettles B., 1987, *Harmony 3*, Boston: Berklee College of Music.
- Nettles, B., 1987, *Harmony 4*, Boston: Berklee College of Music.
- Niedziela J., 2009, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Katowice: infoMax.
- Pennel Ch, 2024, *Charlie Pennel Piano Studio*, źródło on-line: <https://charliepennel.com/blog-2/2016/8/4/mozart-and-the-art-of-improvisation> [dostęp: 03.2024].
- Przedpeńska-Bieniek M., 2021, *Sztuka dźwięku. Technika i realizacja*, Warszawa.
- Rare Vinyl*, źródło on-line: <https://eu.rarevinyl.com/products/duke-ellington-indiana-live-session-june-1945-french-vinyl-lp-album-record-30ja5135-659183?shpxid=ce5a251a-8eb0-4b70-8726-26ff0eb0a9fb> [data dostępu: 10.03.2024].
- Second Hands Songs*, źródło on-line: <https://secondhandsongs.com/work/62850/ratings> [data dostępu: 10.03.2024].
- Shipton A., 2007, *The new History of Jazz*, New York, Continuum New York – Londyn.
- Słownik języka polskiego PWN*, źródło on-line: <https://sjp.pwn.pl/>.
- Stefaniszyn P., źródło on-line: [https:// https://harmoniczny.pl/wtracenia](https://harmoniczny.pl/wtracenia) [data dostępu: 2021–2024].
- Straus J., 1986, *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern. The Musical Quarterly*, Oxford University Press vol. 72, no. 3, s. 301–328..
- Targosz J., 1993, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków, PWM.

- Terefenko D., 2020, *Teoria Jazzu*, Kraków: PWM.
- Toch E., 1948, 1975, 1977, *The Shaping forces in Music*, Nowy Jork, Dover Publication, Inc., s. I.
- Troupe Q., Davis M., 1989, *Miles Davis* (org. *Miles. The Autobiography*), tłum. F. Łobodziński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Simon and Schuster, Inc Vidacovich H. R., 1995, *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, Nowy Jork: Alfred Publishing Co. Inc.
- Wesołowski F., 1986, *Zasady Muzyki*, Kraków, PWM.
- Wiki loves Folklore*, źródło on-line:  
[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85\\_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AF](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AF) [data dostępu: 10.03.2024].
- Wikipedia*, źródło on-line: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tin\\_Pan\\_Alley](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tin_Pan_Alley) [data dostępu: 10.03.2024].
- Wikipedia*, źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Neapolitan\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Neapolitan_chord) [data dostępu: 2024].
- Wikipedia*, źródło on-line: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Minimalizm\\_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Minimalizm_(muzyka)) [data dostępu: 2024].
- Wikipedia*, źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mercy\\_Street](https://en.wikipedia.org/wiki/Mercy_Street) [data dostępu: 2024].
- Wikipedia* źródło on-line: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jungle\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Jungle_music) [data dostępu: 10.03.2024].
- Wright R., 1982, *Inside the Score*, Nowy Jork: Kendor Music, Inc.
- You Tube*, źródło on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=6p-qWDPopMI> [data dostępu: 10.03.2024].
- Zennini S., 2001, *The Aesthetics of Duke Ellington's Suites: The Case of „Togo Brava”* – Columbia University of Illinois Press.  
<https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/738/> [data dostępu: 28.05.2024].  
[https://myweb.fsu.edu/nrogers/Handouts/Common-Tone\\_Dim\\_7\\_Handout.pdf](https://myweb.fsu.edu/nrogers/Handouts/Common-Tone_Dim_7_Handout.pdf)  
<https://www.officialrealbook.com>  
<https://www.britannica.com/art/Mississippi-Delta-blues>.

# STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU POLSKIM

## *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnie-instrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych*

mgr Piotr Pociask

Uniwersytet Rzeszowski

Instytut Muzyki

dr hab. Dariusz Ziółek – promotor

Podstawą rozprawy jest dzieło artystyczne zawierające osiem utworów będących kompozycjami i rekompozycjami autora. Opis tego dzieła, który jest integralną częścią rozprawy, skupia się na zjawisku rekompozycji.

Celem niniejszego opisu jest wprowadzenie słowa *rekompozycja* i jego definicji do języka polskiego, gdyż nie występuje ono w rodzimych słownikach. Jest jednak często stosowane w literaturze anglosaskiej. Zgodnie z definicją w *Cambridge Dictionary* słowo *recompose* znaczy ‘produce a piece of music, poetry, or formal writing in a different way’. Przytoczone objaśnienie jest bardzo ogólne i z całą pewnością nie wyznacza granic tego pojęcia. Autor stara się w rozprawie zarysować te granice, z tą jednak świadomością, że niektóre przykłady są dość trudne do jednoznacznego określenia.

Niniejsza dysertacja składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym zostało rozpatrzone zjawisko rekompozycji w szerszym, historycznym ujęciu, a poprzedza je przedstawienie metodologii badań, która opiera się na analizie składników dzieła muzycznego. Następnie zostały omówione przykłady jazzowych kompozycji, aranżacji, rekompozycji i kompozycji inspirowanych. Celem rozważań było pokazanie różnic występujących między tymi gatunkami. Analiza bazuje na przykładach trzech utworów: *Indiana*, *I got Rhythm* oraz *Mercy Street*. Pierwszy z nich pokazuje utwór, który występuje w jazzie od pierwszych nagrań z 1917 roku aż do czasów współczesnych. Z kolei *I got Rhythm* służy jako ilustracja autocyta w muzyce oraz przykład procesu

przekształcania w jazzową formę *Rhythm Changes*. *Mercy Street* natomiast jest przykładem ukazującym utwór z lat osiemdziesiątych XX wieku i jego współczesne opracowania.

Podstawę do przedstawienia zagadnienia rekompozycji stanowią autorskie kompozycje wokально-instrumentalne oraz ich rekompozycje w idiomie jazzowym zarejestrowane na płycie CD.

W rozdziale drugim zostały poddane analizie muzykologicznej cztery utwory wokально-instrumentalne: *Linia przerywana*, *Łowca nut*, *Wybacz* oraz *Breath Away*. Jej podstawą stały się elementy dzieła muzycznego, takie jak: melika, tonacja; rytmika, metrum, agogika i *feeling*; harmonia; faktura, instrumentacja; artykulacja, ozdobniki; forma. Opis form jazzowych zawiera również analizę gitarowych partii solowych, będących jednym z najważniejszych elementów formy jazzowej.

W rozdziale trzecim analizie muzykologicznej zostały poddane rekompozycje tych utworów w idiomie jazzowym. Pokazane są przykłady różnych typów form jazzowych, takich jak ballada, forma postmodernistyczna, *fusion*, blues i *free jazz*.

W czwartym rozdziale, na podstawie opisów z rozdziałów drugiego i trzeciego, zostały pokazane różnice między kompozycjami a rekompozycjami oraz środki, które zostały zastosowane w rekompozycjach w celu nadania im jazzowego charakteru. Ilustrują je tabele oraz wykresy dynamiczno-formalne. Wszystkie wyżej wymienione zagadnienia służyły przedstawieniu istoty rekompozycji w twórczości muzycznej.

Zdaniem autora *rekompozycja* od wieków jest częścią muzycznej kreatywności, zatem słowo to należy wprowadzić do rodzimego słownika i używać go w języku polskim.

**STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ  
W JEZYKU ANGIELSKIM**

**SUMMARY OF THE DOCTORAL DISSERTATION IN POLISH**

*Guitar recompositions in the jazz idiom of short vocal-instrumental forms on the  
example of his own compositions*

Piotr Pociask, M.A

University of Rzeszow

Institute of Music

Ph.D. Dariusz Ziółek – promoter

The basis of the doctoral dissertation is an artistic work containing eight musical works being the author's compositions and recompositions. The description of the work, which is an integral part of the dissertation, focuses on the phenomenon of the recomposition.

The purpose of the present description is to introduce the 'recomposition' term and its definition into the Polish language, as it does not appear in native dictionaries. However, it is often used in Anglo-Saxon literature. According to the definition in the Cambridge Dictionary, the word 'recompose' means 'produce a piece of music, poetry, or formal writing in a different way'. The mentioned explanation is very general and certainly does not set the frontiers of this concept. In the dissertation, it is tried to outline these frontiers, with a consciousness that some examples are quite difficult to define clearly.

This dissertation consists of four chapters. The first one examines the phenomenon of recomposition in a broader, historical perspective, and is preceded by a presentation of the research methodology, which is based on the analysis of the components of a musical work. Then, examples of jazz compositions, arrangements, recompositions, and inspired compositions were discussed. The aim of the considerations was to show the differences between these genres. The analysis is based on the examples of three songs: 'Indiana', 'I got Rhythm' and 'Mercy Street'. The first of

them shows a song that has been present in jazz since the first recordings in 1917 by modern times. For a change, 'I got Rhythm' serves as an illustration of self-quotation in music and an example of the process of transforming Rhythm Changes into a jazz form. Mercy Street, on the other hand, is an example showing a song from the 1980s and its contemporary arrangements.

Original vocal-instrumental compositions and their recompositions in the jazz idiom recorded on a CD are the basis for presenting the issue of recomposition.

In the second chapter, four vocal-instrumental works were subjected to musicological analysis: 'Linia przerywana', 'Łowca nut', 'Wybacz' and 'Breath Away'.

The elements of a musical work, such as: melodic, key; rhythm, meter, time and feeling; harmony; texture, instrumentation; articulation, ornaments; form became the basis of this analysis. The description of jazz forms also includes an analysis of guitar solo parts, which are one of the most important elements of the jazz form.

In the third chapter, the recompositions of these pieces in the jazz idiom were subjected to musicological analysis. Examples of different types of jazz forms, such as a ballad, a postmodern form, fusion, blues, and free jazz are presented.

In the fourth chapter, the differences between compositions and recompositions are shown based on the descriptions from the second and third chapters, as well as the means that were used in the recompositions to give them the shape of jazz.

They are illustrated with dynamic-formal tables and charts. All the above-mentioned issues were used to present the essence of recomposition in musical creation.

According to the author, 'recomposition' has been a part of musical creativity for centuries, so this term should be introduced into the native dictionary and used in Polish.

## ZAŁĄCZNIKI

Załącznik I: *Linia przerywana*

Załącznik II: *Linia przerywana* – wersja jazzowa

Załącznik III: *Łowca nut*

Załącznik IV: *Łowca nut* – wersja jazzowa

Załącznik V: *Wybacz*

Załącznik VI: *Wybacz* – wersja jazzowa

Załącznik VII: *Breath Away*

Załącznik VIII: *Breath Away* – wersja jazzowa

Załącznik I: *Linia przerywana*

Score **Linia przerywana** muzyka: Piotr Pociask  
tekst: Renata Kuta-Jones x4

**intro**

Voice

Guitar  
tacet 1&2 times  
D2 B♭<sup>♯</sup>/D Dadd11# G2/D x4

Piano  
D2 B♭<sup>♯</sup>/D Dadd11# G2/D x4  
synth

Bass Guitar  
tacet 1&2 times  
D2 B♭<sup>♯</sup>/D Dadd11# G2/D x4

Drum Set  
tacet 1&2 times x4

**A**

Gtr.  
wi-dzę cię — co dzień co ra-no — jak mru - zysz — swe o-czy w cie-mno-ściach jak  
D B♭<sup>♯</sup>/D E♭ c m7

Pno.  
tacet  
D B♭<sup>♯</sup>/D E♭ c m7

Bass  
D B♭<sup>♯</sup>/D E♭ c m7

D. S.  
x4

©

2  
9

Linia przerywana

— zwia-ra bo tak ci - najpor - ściej prze - mi - i - jasz ci-cho li-nią prze-ry-

Gtr

9 B akm7 E bkm7 Eb7

Pno.

9 B akm7 E bkm7 Eb7

Bass

9 B akm7 E bkm7 Eb7

D. S.

Łącznik 1

13 wa - na A7sus4 C#maj7 A7sus4 sku-

Gtr

13 A7C

Pno.

13 A7C A7sus4 C#maj7 A7sus4

Bass

13 A7C A7sus4 C#maj7 A7sus4

D. S.

13 fill

**A** after senio tacet Linia przerywana 3

17 *3* pio-ny na ru-chu pa-ją- czym gdy dzi- eń już się bu-dzi po-wo-li *3* zmy-

Gtr. 17 D B $\sharp$ /D E $\flat$  c m7

Pno. 17 tacet D B $\sharp$ /D E $\flat$  c m7

Bass 17 D B $\sharp$ /D E $\flat$  c m7

D. S. 17

21

21 - śla-mi co - bie - gnądo tę - czy a ci - a - lem tak prę-żnym że

Gtr. 21 B a $\flat$ m7 E b $\flat$ m7 E $\flat$ 7

Pno. 21 B a $\flat$ m7 E b $\flat$ m7 E $\flat$ 7

Bass 21 B a $\flat$ m7 E b $\flat$ m7 E $\flat$ 7

D. S. 21

4  
25

**Łącznik 2** B Linia przerywana

bo - li tak stój bo do cie\_bie jak do lu -

Gtr. 25 A/C A7sus4 C# B/C#

Pno. 25 A/C A7sus4 C# B/C# play

Bass 25 A/C A7sus4 C# B/C#

D. S. 25 fill

29

sta - tyl-ko wi-dzę nie mo-gę prze - kro - czyć na-ma ca-łość twa lu-stem

Gtr. 29 F# E/F# B A/B

Pno. 29 F# E/F# B A/B

Bass 29 F# E/F# B A/B

D. S. 29

Linia przerywana 5

33 pu - sta\_\_ two-je o-czy po-mni-ku puste o - czy\_\_ o - czy (tak ) To Coda

Gtr. 33 E D/E A G/A To Coda

Pno. 33 E D/E A G/A To Coda

Bass 33 E D/E A G/A To Coda

D. S. 33 2 2 To Coda

**interludium**

37

Gtr. 37 solo D2 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd1# G2/D

Pno. 37 D2 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd1# G2/D

Bass 37 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd1# G2/D

D. S. 37

41 **D.S. al Coda**

Gtr. 41 D2 B<sup>b</sup>/D Dadd11# G2/D **D.S. al Coda**

Pno. 41 D2 B<sup>b</sup>/D Dadd11# G2/D **D.S. al Coda**

Bass 41 D2 B<sup>b</sup>/D Dadd11# G2/D **D.S. al Coda**

D. S. 41 **D.S. al Coda**

**guitar solo on A & L2**

**B** Linia przerywana 7

stój bo do cie-bie jak do lu - stra tyl-ko wi-dzę nie mo-gę prze-

45 *tacet* C# B/C# F# E/F#

Gtr.

C# B/C# F# E/F#

Pno.

C# B/C# F# E/F#

Bass

45

D. S.

---

49 kro - czyć naq-ma ca-łność twa lu-strem pu - stia two-je o-czy po-mni-ku pu-ste

49 B A/B E D/E

Gtr.

B A/B E D/E

Pno.

B A/B E D/E

Bass

49

D. S.

53

o - czy o - czy

Gtr. A G/A

Pno. A G/A

Bass A G/A

D. S.

**B**

53

stój bo do cie-bie jak do lu - stra - tyl-ko wi-dzę nie mo-gę prze-

Gtr. play D C/D G F/G

Pno. D C/D G F/G

Bass D C/D G F/G

D. S.

59

kro - czyć naq-ma ca-łność twa lu - strem pu - sła two-je

C B/C F

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

62

o - czy po - mi-ku pu-ste o - czy o - czy

E/F B $\flat$  A/B $\flat$  D2

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

fill

65

Gtr. 65 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

Pno. 65 D2 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

Bass 65 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

D. S. 65

69

Gtr. 69 D2 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

Pno. 69 D2 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

Bass 69 B $\flat$  $\sharp$ /D Dadd11# G2/D

D. S. 69

Załącznik II: *Linia przerywana* – wersja jazzowa

# Linia przerywana

jazz version

Piotr Pociask

**even sixteenths feel**

**Intro**    Dmaj7                      Bbmaj7                      Ebmaj7                      play 4 times

Guitar

El. Piano

Bass Guitar

Drum Set

subdivision 7/16

**A**    Dmaj7                      Bbmaj7                      Ebmaj7                      cm7

Git.

E. Pno.

Bass

D. S.

Git. *B maj7 g#m7 E maj7 bbm7 Eb7 To Coda*

E. Pno. *B maj7 g#m7 E maj7 bbm7 Eb7 To Coda*

Bass *B maj7 g#m7 E maj7 bbm7 Eb7 To Coda*

D. S. *2 2 To Coda*

## E. mod. I

Git. *1. Abmaj7 Ab7sus4 Dbmaj7 Eb7*

E. Pno. *1. Abmaj7*

Bass *Abmaj7 Ab7sus4 Dbmaj7 Eb7*

D. S. *2*

L. mod. II

Linia przerywana

3

Musical score for L. mod. II, measures 1-4. The score is for four instruments: Guitar (Git.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, and Double Bass (D. S.).

- Git.:** Treble clef, key signature of one flat. Measure 1: Chord  $A\flat m\text{aj}7/E\flat$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 2: Chord  $A\flat 7\text{ sus}4/E\flat$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 3: Chord  $A\flat m\text{aj}7$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 4: Chord  $A\flat 7\text{ sus}4$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ .
- E. Pno.:** Grand staff. Measures 1-4 are mostly rests, with some chords in the right hand.
- Bass:** Bass clef, key signature of one flat. Measure 1: Chord  $A\flat m\text{aj}7$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 2: Chord  $A\flat 7\text{ sus}4$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 3: Chord  $A\flat m\text{aj}7$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ . Measure 4: Chord  $A\flat 7\text{ sus}4$ , notes G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ .
- D. S.:** Bass clef. Measure 1: Rest. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: Rest.

Musical score for L. mod. II, measures 5-8. The score is for four instruments: Guitar (Git.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, and Double Bass (D. S.).

- Git.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 5: Chord  $C\sharp m\text{aj}7$ , notes D $\sharp$ , E $\sharp$ , F $\sharp$ , G $\sharp$ . Measure 6: Chord  $C\sharp 7\text{ sus}4$ , notes D $\sharp$ , E $\sharp$ , F $\sharp$ , G $\sharp$ . Measure 7: Chord  $F\sharp m\text{aj}7$ , notes G $\sharp$ , A $\sharp$ , B $\sharp$ , C $\sharp$ . Measure 8: Chord  $F\sharp 7\text{ sus}4$ , notes G $\sharp$ , A $\sharp$ , B $\sharp$ , C $\sharp$ .
- E. Pno.:** Grand staff. Measures 5-8 contain chords and some melodic lines. Measure 7 includes the instruction "simile".
- Bass:** Bass clef, key signature of two sharps. Measures 5-8 contain chords:  $C\sharp m\text{aj}7$ ,  $C\sharp 7\text{ sus}4$ ,  $F\sharp m\text{aj}7$ , and  $F\sharp 7\text{ sus}4$ .
- D. S.:** Bass clef. Measure 5: Rest. Measure 6: Rest. Measure 7: Rest. Measure 8: Rest.

Linia przerywana

B maj7    B7sus4    Emaj7    E7sus4    Amaj7    A7sus4  
 D.S. al Coda

B maj7    B7sus4    Emaj7    E7sus4    Amaj7    A7sus4  
 D.S. al Coda

B maj7    B7sus4    Emaj7    E7sus4    Amaj7    D.S. al Coda  
 A7sus4

D. S.    2    2    2

**B**    D maj7    D7sus4    G maj7    G7sus4

D maj7    D7sus4    G maj7    G7sus4

D maj7    D7sus4    G maj7    G7sus4

D. S.    2    2

Git. Cmaj7 C7sus4 Fmaj7 F7sus4 Bbmaj7 Bb7sus4

E. Pno. Cmaj7 C7sus4 Fmaj7 F7sus4 Bbmaj7 Bb7sus4

Bass Cmaj7 C7sus4 Fmaj7 F7sus4 Bbmaj7 Bb7sus4

D. S. 2 2 2

After the theme - guitar solo on the whole form, bass solo on A L1 A L2 B B' after solos - intro; the theme A L1 A L2 B B'; outro

Outro

Git. Dmaj Bbmaj/D Dadd#11 Dsus4 on cue D

E. Pno. Dmaj Bbmaj/D Dadd#11 Dsus4 on cue D

Bass Dmaj Bbmaj/D Dadd#11 Dsus4 on cue D

D. S. solo 2 2 on cue

# Załącznik III: Łowca nut

## Łowca nut

muz. Piotr Pociask  
tekst na podstawie wiersza J. Tuwima

**A** *ad libitum* **B**

This musical score system includes staves for Vocals, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, Bass Clarinet, Soprano Sax, Guitar 1, Guitar 2, Bass Guitar, and Drum Set. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part features a sequence of chords: em11, F#m2, em7, F#m/A, em11, F#m2, Dadd2, Am2, and D/E. The vocal line is marked with 'ad libitum' and includes a '15<sup>mo</sup>' dynamic marking. The flute parts also feature '15<sup>mo</sup>' markings. The drum set part has a circled 'c' symbol.

**A**

This musical score system includes staves for Vox, Fl 1, Fl 2, A. Fl., B. Cl., S. Sax., Gtr. 1, Gtr. 2, Bass, and D. S. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics "Nie ma za - dne - go za - ję -" and is marked with a 'p' dynamic. The guitar part features a sequence of chords: A/E, D/E, Em4, D/E, A/E, D/E, Em4, and em11. The flute parts feature '15<sup>mo</sup>' markings. The drum set part has a circled 'c' symbol.

17

Vox. *fz*  
 . ch \_ jest tyl - ko \_ ko - wcz ias \_ Czuj - ny i za - sha - cha - a - ny \_ wy - szedł wówat na ków

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2 *fz*  
*Fsus2* *em7* *Fadd/A* *em11* *Fsus2* *Dadd2* *Asus2*

Bass

D. S. *fz*

22

Vox. *fz*  
 Dówt . . .

Fl. 1 *fz*  
*15<sup>mo</sup>*

Fl. 2 *fz*  
*15<sup>mo</sup>*

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl. *fz*  
*6<sup>mo</sup>*

S. Sax.

Gtr. 1 *fz*

Gtr. 2 *fz*  
*em7* *E7sus4* *A* *A7sus4* *Bm7* *Cmaj7* *Aadd/C#* *D2* *A2* *B5*

Bass

D. S. *fz*

**A**

Vox. ka-mi fru-wa-ji chwi - i-le i wszy - stko co ko-chad i cał - Erę - czy ca-by-mi dzi - a-mi ro-jan sto-ne - cnych

FL 1

FL 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr 1

Gtr 2 em11 Fmaj2 em7 F#m/A em11 Fmaj2 Dadd2 Amaj2

Bass

D. S.

**B**

Vox. pszczoł - Za - mknię - ta wser - cu Dzię - ków mo - wa mio - de - dnu z - kłę - tym Fi - ja - ra - gło - wa. Mi-

FL 1

FL 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr 1

Gtr 2 D/E A/E D/E Em4 D/E A/E D/E Em4

Bass

D. S.

**A**

Vox. 40 ska - ja go dżwię - ki sły - ży - da - a - mi zą - dza - mi ma - do - krwi - - - - - dżki - te - ma - stu - te - ma dżwię - ka - a - mi - tak cło - dko - je - mi i mi

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2 40 em11 Fsus2 em7 Fadd/A em11 Fsus2 Fadd2 Asus2

Bass

D. S.

**B**

Vox. 47 Zamknięta w ser - cu Dżwięków mo - wa Mło - dem za - kłó - tym Pi - ja - na gło - wa

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1 47 G/B D/C G7/B C/B♭ F/A F#6(A♭) G7sus4 Gadd2 G7sus4 Gadd2 G7sus4 Gadd2 G7sus4 Gadd2

Gtr. 2

Bass

D. S.

**C**

Vox.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

57

58

59

60

61

62

63

64

65

Am add9 G/B Cadd9 Aadd9 Eadd9 B7add9/A A/B D/F#

Vox.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

66

67

68

69

70

71

72

73

74

Am add9 Aadd9 G/B Fadd9 Em9 Fadd9 Gadd9 Aadd9

**B**

Vox. *mf*  
 Zam-kuj-ta wesz - cu      dźwi-ż-ków mo - wa      mio-dzin za - kłj - ta      pi - ja - na gło - wa

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

A. Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

B. Cl. *mf*

S. Sax. *mf*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*  
 D/E      A/E      D/E      Esus4      D/E      A/E      D/E      Esus4

Bass *mf*

D. S. *mf*

**C**

Vox.

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

A. Fl. *mp*

A. Fl. *mp*

B. Cl. *mp*

S. Sax. *mp*

Gtr. 1 *mp*

Gtr. 2 *mp*  
 Am add9      G/B      C add9      Ak add9      E flat add9      B7sus4/D/A      A/5D/9#

Bass *mp*

D. S. *mp*

87

Vox.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gr. 1

Gr. 2

Bass

D. S.

**B**

Vox.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gr. 1

Gr. 2

Bass

D. S.

**C**

Vox.

Fl. 1 *103 solo*

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1 *103*

Gtr. 2 *Amadd9 G/B Cadd9 Aadd9 Eadd9 B7sus4 D/A A/G D/F#*

Bass

D. S. *103*

**B**

Vox.

Fl. 1 *109*

Fl. 2

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Gtr. 1 *109*

Gtr. 2 *Gadd9 Aadd9 a em9 Fadd9 Gadd Aadd D/E A/E D/E B7sus4*

Bass

D. S. *109*



# Łowca nut

jazz version

Piotr Pociask

**intro**

**A** Emin11 F add2 Emin11 F add2/A

5 Emin1 F add2 G add2 A add2

**B** D/E A/E D/E Esus4 D/E A/E D/E Esus4

**A** **the theme**

8<sup>tr</sup> Emin11 F add2 Emin11 F add2/A

12<sup>tr</sup> Emin11 F add2 G add2 A add2 D/E

20

**B** A/E D/E Esus4 D/E A/E D/E Esus4

**A** 8<sup>tr</sup> Emin11 F Emin11 F add2 Emin11

36<sup>tr</sup> F add2 G A

2  
Łącznik      Lowca nut

38      G/B      D/C      G7/B      C/B♭

42      F/A      Fmir6/A♭      **B** G7sus4      Gadd2

46      G7sus4      Gadd2      G7sus4      Gadd2

50      G7sus4      Gadd2      **C** Amin sax solo      G/B

54      Cadd2      A♭add2      B♭add2

58      A/B      D/A      A/G      D/F♯      Gadd2      Aadd2

62      Emir9      Fadd2      Gadd2      Aadd2

**B**      D/E      A/E      D/E      E sus4

69      D/E      A/E      D/E      E sus4

After the theme guitar solo & synt. solo on whole form; double bass on A & B  
last theme is from senio A E B C B; outro on B.

# Załącznik V: Wybacz

## Wybacz

muz.: Piotr Pociask  
tekst: Renata Kuta-Jones

**A**

E
F#E
D/C
C

Voice: ze czas-em ci-cho zni - kam wy - bacz ze

Guitar: E F#E D/C C

Baritone Sax: E lidian F#E D/C A lidian C

Electric Piano: E lidian F#E D/C C lidian C

Bass Guitar: *jungle style*

Drum Set: *jungle style*

---

E
F#E
D/C
C

Voice: nie wiem jak się by - wa wy - bacz nie

Gtr: E F#E D/C C

B. Sax: E F#E D/C C

E. Pno: E F#E D/C C

Bass:

D. S.: **2**

2

Wybacz

5 E F#E D/C C F E7sus4 E

u-niem być fa-lszy - wa wy - bacz że bo-lę cię praw-dzi - wa wy - bacz

Gtr. 5 E F#E D/C C F E7sus4 E

B. Sz. 5 E F#E D/C C F E7sus4 E

E. Pno. 5 E F#E D/C C F E7sus4 E

Bass 5

D. S. 5 2 2

B

C D E C D E FE

wy-baczni wszystkiemu je - za - pa - trze - e - nia że za - chwytnie po - ry - wa i ro - znie - nia że

Gtr. 9 C D E C D E FE

B. Sz. 9

E. Pno. 9 C D E C D E FE

Bass 9

D. S. 9 2 2

Wybacz

3

Chords: C D E C D E F E

Vocals: ciągle trwam wstanie za-wie-sze - nia ze nic się nie przyczy-nię do ist - nie - nia

Instrumental parts: Gtr., B. Sax., E. Pno., Bass, D. S.

intro A - without vocals  
 A  
 B  
 sax solo on A  
 A only drums&vocals  
 B x 3  
 to coda

Measure 17

Instrumental parts: Gtr., B. Sax., E. Pno., Bass, D. S.

Annotations: C aug

Załącznik VI: Wybacz – wersja jazzowa

# Wybacz

Swing feel ♩ = ♩<sup>3</sup>♩

P. Pociask

Intro

Baritone Sax

Guitar

Electric Piano

Acoustic Bass

Drum Set

E maj Cmaj Dmaj play 4 times

E maj Cmaj Dmaj play 4 times

E maj Cmaj Dmaj play 4 times

E maj Cmaj Dmaj play 4 times

A

B. Sax

Gtr.

E. Pno.

A.B.

D. S.

E maj Cmaj

E maj Cmaj

E maj Cmaj

E maj Cmaj

©

2 Wybacz

9

B. Sz.

E maj C maj

Gtr.

E maj C maj

E. Pno.

E maj C maj

A. B.

D. S.

2

13

B. Sz.

E maj C maj

Gtr.

E maj C maj

E. Pno.

E maj C maj

A. B.

D. S.

2

17

B. Sx.

Gtr.

E. Pno.

A. B.

D. S.

F maj Esus4 E maj

F maj Esus4 E maj

**B** *Afro latin feel*

3

improvizowany spanish fill

2

B. Sx.

Gtr.

E. Pno.

A. B.

D. S.

C maj D maj E maj

C maj D maj E maj

4 Wybacz

24

B. Sx. 

Gtr.   
C maj D maj E maj

E. Pno. 

A. B. 

D. S. 

24 C maj D maj E maj

28

B. Sx. 

Gtr.   
C maj D maj E maj improwizowany spanish fill

E. Pno. 

A. B. 

D. S. 

28 C maj D maj E maj

32

B. Sz.

Gtr.

E. Pno.

A. B.

D. S.

C maj D maj E maj

improwizowany spanish fill

C maj D maj E maj

2 2

Załącznik VII: *Breath Away*

Score

**Breath Away**

muz. Piotr Pociask  
tekst: Jacek Wądryński  
tł. Jan Trębacz/Jnr Robinson

**intro** 4th times

wokal

Choir

Guitar

Baritone Sax

Piano

Acoustic Bass 1st&2nd tacet

Drum Set

1

**A**

put on se - ven league boots and take an ex -  
Like on a ra - cing track heart is thump - ing in

Gtr.

B. Sax.

Pno.

A.B.

D. S.

2

3

press tra m your  
your chest

sprint at the break of day  
how much more can it take

Gtr.

B. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

Detailed description: This system contains the first two measures of the song. The vocal line is in the upper staff with lyrics. The guitar (Gtr.), baritone saxophone (B. Sx.), and double bass (D. S.) parts are in the lower staves. The piano (Pno.) part is a whole rest. The key signature has two sharps (F# and C#). The guitar, baritone sax, and double bass parts have a '2' above a double bar line with a slash, indicating a second ending.

5

chan - ces are slipp - ing aw - ay the rush is stea - ling your peace  
E - ven late at night in bed it won't ever cross your mind to

Gtr.

B. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

Detailed description: This system contains the next two measures of the song. The vocal line continues with lyrics. The guitar (Gtr.), baritone saxophone (B. Sx.), and double bass (D. S.) parts are in the lower staves. The piano (Pno.) part is a whole rest. The key signature has two sharps (F# and C#). The guitar, baritone sax, and double bass parts have a '2' above a double bar line with a slash, indicating a second ending.

7

Breath Away

3

of mind  
ask your - self

peace of mind  
why this dai - ly rush

Gtr. 2

B. Sz. 2

Pno.

A.B.

D. S. 2

9

Detailed description: This system contains the first two measures of the song. It features a vocal line with lyrics, a guitar line with a double bar line and a '2' indicating a second ending, a bass saxophone line with a double bar line and a '2', a piano line with a whole rest, a bass line with eighth notes, and a double bass line with a double bar line and a '2'. The key signature has two sharps (F# and C#).

High on ad-dre - na-line your won't give you - ur self a -  
burn up in this race while the goal you chase keeps ge - tting furth -

Gtr. 2

B. Sz. 2

Pno.

A.B.

D. S. 2

11

Detailed description: This system contains the next two measures of the song. It features a vocal line with lyrics, a guitar line with a double bar line and a '2', a bass saxophone line with a double bar line and a '2', a piano line with a whole rest, a bass line with eighth notes, and a double bass line with a double bar line and a '2'. The key signature has two sharps (F# and C#).

er ny time — This  
 a way — This

give your self an ny time —  
 day by day —

Gtr.

B. Sax.

Pno.

A.B.

D. S.

13

race al - ways on your mind — mudd - ling thoughts yet just a  
 chase be - comes ob - sess - ion — and yet - it's just —

Gtr.

B. Sax.

Pno.

A.B.

D. S.

15

Breath Away

5

The musical score for "Breath Away" is presented in a standard staff layout. It includes the following parts:

- Vocal:** Two vocal staves. The first staff contains the lyrics "breath a - way \_" with a melodic line. The second staff contains the lyrics "breath a - way \_" with a lower melodic line. A first ending bracket is shown above the second staff.
- Gtr. (Guitar):** A staff with a treble clef. It features a double bar line with a "2" above it, indicating a second ending. Chords are indicated below the staff, including  $D^{\flat}maj9$  and  $Gmaj9$ .
- B. Sax. (Baritone Saxophone):** A staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).
- Pno. (Piano):** A staff with a treble clef. It contains slash marks indicating a specific piano texture or accompaniment.
- A.B. (Double Bass):** A staff with a bass clef. It contains a rhythmic bass line with various notes and rests.
- D. S. (Drum Set):** A staff with a double bar line and a "2" above it, indicating a second ending. It shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and vertical lines for other drums.

Measure numbers 17 and 19 are indicated at the beginning and end of the score, respectively.

still - ness

still - ness

Gtr. Cmaj9 Abmaj9

B. Sz.

Pno. Cmaj9 Abmaj9

A.B.

D. S. 2

27

There's a qui - - - et

There's a qui - - - et

Gtr. Dbmaj9 Gmaj9

B. Sz.

Pno. Dbmaj9 Gmaj9

A.B.

D. S. 2

23

interludium I

Breath Away

7

place

place

Gtr.

B. Sz. 4th times 2

Pno. C maj9 A<sup>b</sup> maj9 C maj9

A.B.

D. S.

23

Gtr.

B. Sz. 2

Pno. A<sup>b</sup> maj9 C maj9 A<sup>b</sup> maj9

A.B.

D. S.

28

8 **Breath Away**

2.

Ther's a world in still - ness

Ther's a world in still - ness

Gtr.  $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$   $Cmaj9$

B. Sax.

Pno.  $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$   $Cmaj9$

A.B.

D. S.

31

Ther's a qui - et

Ther's a qui et

Gtr.  $A^{\flat}maj9$   $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$

B. Sax.

Pno.  $A^{\flat}maj9$   $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$

A.B.

D. S.

34

place  
place  
Weight less -  
Weight less -  
Cmaj9 Abmaj9 Dbmaj9  
Gtr.  
B. Sx.  
Pno. Cmaj9 Abmaj9 Dbmaj9  
A. B.  
D. S.

37

ness so di - vine  
ness so di - vine  
Gmaj9 Cmaj9 Abmaj9  
Gtr.  
B. Sx.  
Pno. Gmaj9 Cmaj9 Abmaj9  
A. B.  
D. S.

40

Breath Away

Thoughts \_\_\_\_\_ cros \_\_\_\_\_ sing \_\_\_\_\_ your

Thoughts \_\_\_\_\_ cros - sing \_\_\_\_\_ your

Gtr.  $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$

B. Sax.

Pno.  $D^{\flat}maj9$   $Gmaj9$

A.B.

D. S.

43

interludium II/outro

mi - nd \_\_\_\_\_

mi - nd \_\_\_\_\_

Gtr.  $Cmaj9$   $A^{\flat}maj9$

B. Sax.

Pno.  $Cmaj9$   $A^{\flat}maj9$

A.B.

D. S.

45

Musical score for measures 47-48. The score includes staves for Gtr., B. Sax., Pno., A. B., and D. S. The Gtr. part features a melodic line with a double bar line and a '2' above it. The B. Sax. part has a double bar line with a '2' above it. The Pno. part shows chords Cmaj9 and Abmaj9. The A. B. part has a bass line with a double bar line. The D. S. part has a drum line with a double bar line.

Musical score for measures 49-52, labeled 'To Coda'. The score includes staves for Gtr., B. Sax., Pno., A. B., and D. S. The Gtr. part has double bar lines with a '2' above them. The B. Sax. part has double bar lines with a '2' above them. The Pno. part shows chords Cmaj9, Abmaj9, Cmaj9, and Abmaj9. The A. B. part has double bar lines with a '2' above them. The D. S. part has double bar lines with a '2' above them and the text 'fill To Coda'.

A

Musical score for section A, measures 53-56. The score includes staves for Gtr., B. Sz., Pno., A.B., and D. S. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with slash marks. The Pno. part features chords for Cmaj9 and Abmaj9/C. The A.B. part features a bass line with eighth notes. The D. S. part features a drum pattern with a double bar line and a '2' indicating a second ending.

53

on cue D.S. al Coda

Musical score for section A, measures 57-60. The score includes staves for Gtr., B. Sz., Pno., A.B., and D. S. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with slash marks. The Pno. part features chords for Bb/C and F/C. The A.B. part features a bass line with eighth notes. The D. S. part features a drum pattern with two double bar lines and '2' indicating second endings.

57

67

Gtr.

B. Sax.

Pno.

A.B.

D. S.

Cmaj9 Abmaj9 Cmaj9

68

on cue

Gtr.

B. Sax.

Pno.

A.B.

D. S.

Abmaj9

fill

Załącznik VIII: *Breath Away* – wersja jazzowa

# Breath Away

P. Pociask

**intro**

**Guitar**

**Baritone Sax**

**Electric Piano** G7(#9)

**Acoustic Bass** 1 2

**Drum Set** open fill 1 second line drumming style

**Gtr.** 3

**B. Sx.** 3

**E. Pno.** 3

**A. B.** 3 2 2 2 fill

**D. S.** 3

2 **A**  Breath Away

Gtr. <sup>12</sup> G7(#9)

B. Sx. <sup>9</sup> G7(#9)

E. Pno. <sup>9</sup>

A. B. <sup>10</sup> <sup>2</sup>

D. S. <sup>9</sup>

Gtr. <sup>13</sup> <sup>12</sup>

B. Sx. <sup>13</sup>

E. Pno. <sup>13</sup>

A. B. <sup>13</sup> <sup>2</sup> <sup>2</sup>

D. S. <sup>13</sup>

Breath Away

17 12 3

Gtr. 

B. Sx. 

E. Pno. 

A. B. 

D. S. 

21 6

Gtr. 

B. Sx. 

E. Pno. 

A. B. 

D. S. 

Breath Away

**B**

25

Dbmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Abmaj

Gtr.

B. Sax.

E. Pno.

A. B.

D. S.

*jazz latin feel*

29

Dbmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Abmaj7

Gtr.

B. Sax.

E. Pno.

A. B.

D. S.

33 1.

Gtr.

B. Sz.

E. Pno.

A. B.

D. S.

37 2. Dbmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Abmaj

Gtr.

B. Sz.

E. Pno.

A. B.

D. S.


Breath Away

To Coda

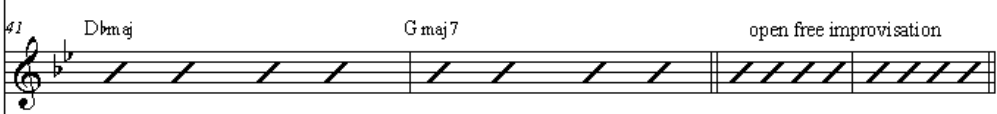
41 *Dbmaj* *Gmaj7* open free improvisation

Gtr. 

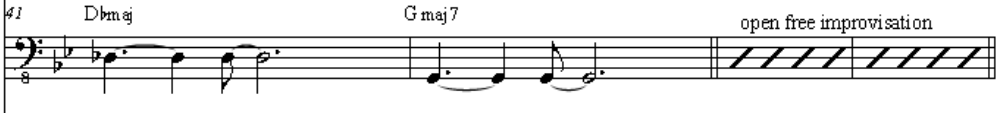
41 open free improvisation

B. Sx. 

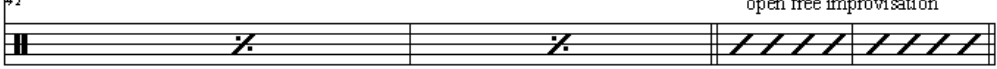
41 *Dbmaj* *Gmaj7* open free improvisation

E. Pno. 

41 *Dbmaj* *Gmaj7* open free improvisation

A. B. 

41 open free improvisation

D. S. 

**A** *G7(#9)*  
on cue

45

Gtr. 

45

B. Sx. 

45 *G7(#9)*

E. Pno. 

45 46 2

A. B. 

45

D. S. 

49

Gtr.

49

B. Sax.

49

E. Pno.

49

A. B.

49

D. S.

**B** Dbmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Abmaj7 Dbmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Abmaj7 1.

61

Gtr.

61

B. Sax.

61

E. Pno.

61

A. B.

61

D. S. *jazz latin feel*

Breath Away

69 <sup>2</sup> open free improvisation on cue P. G. D.S. al Coda

Gtr.

B. Sx.

E. Pno.

A. B.

D. S.

after the solos the theme is A B' (2nd v.)

73 Gmaj7 Cmaj7

Gtr.

B. Sx.

E. Pno.

A. B.

D. S.